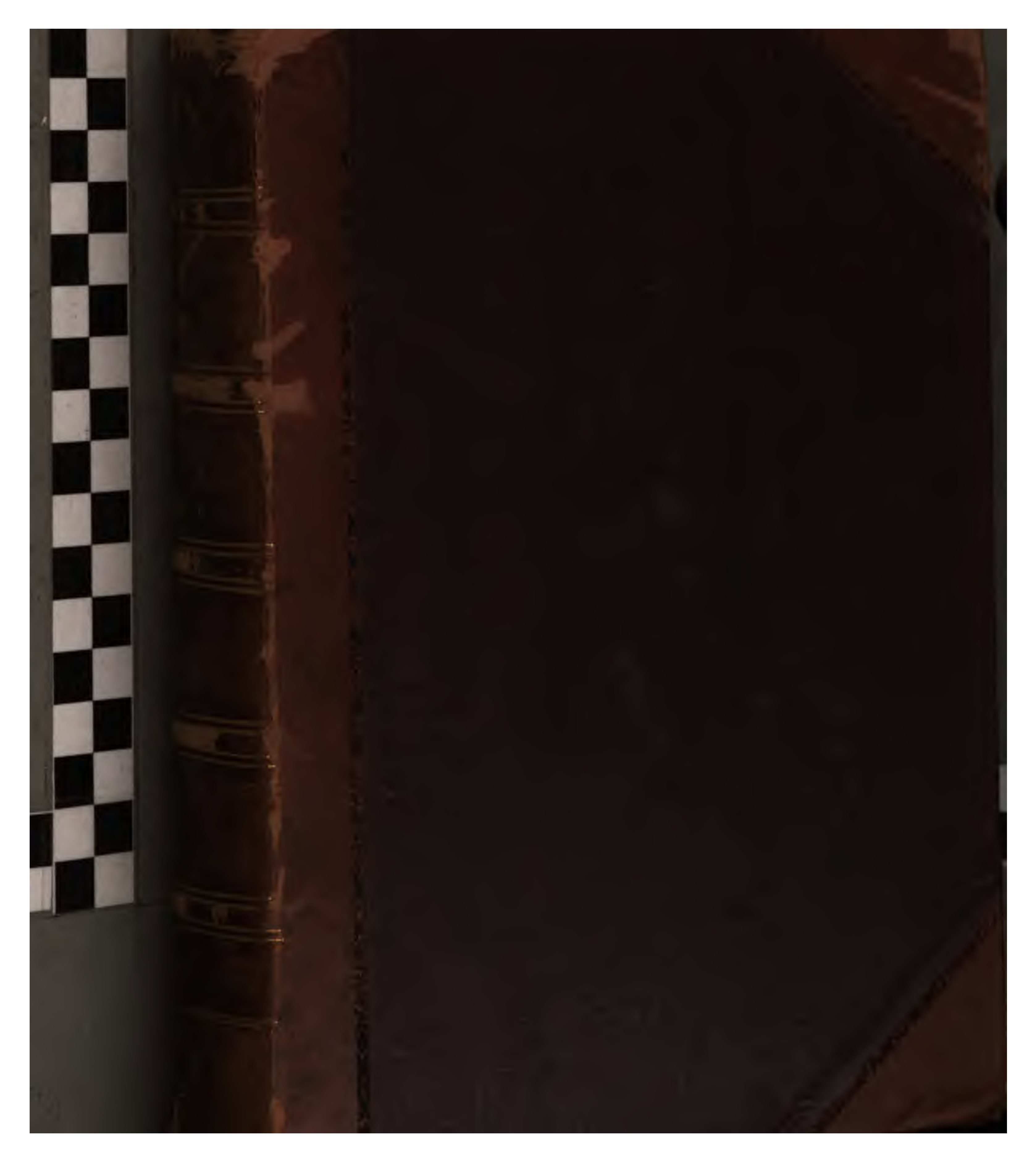




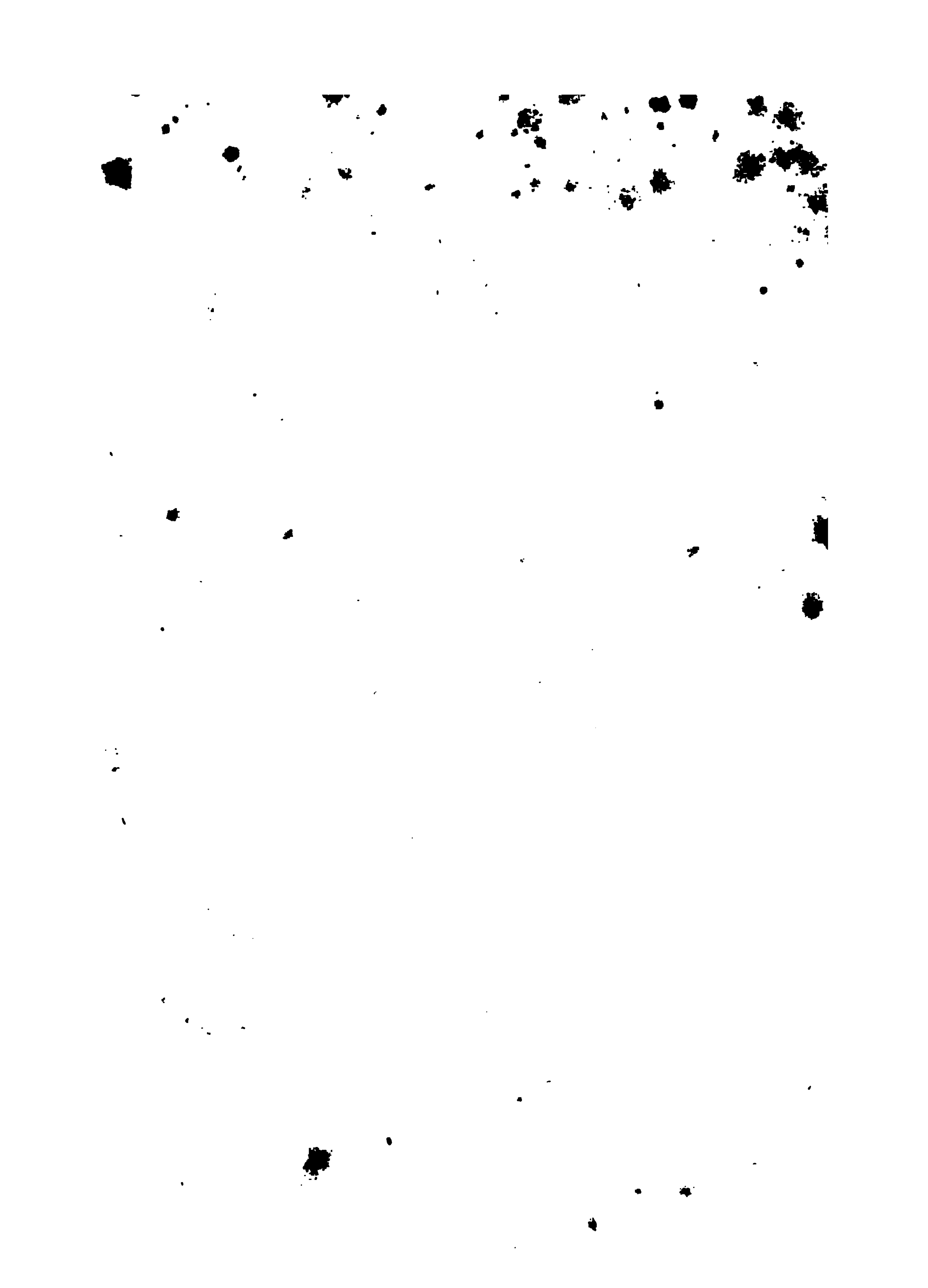




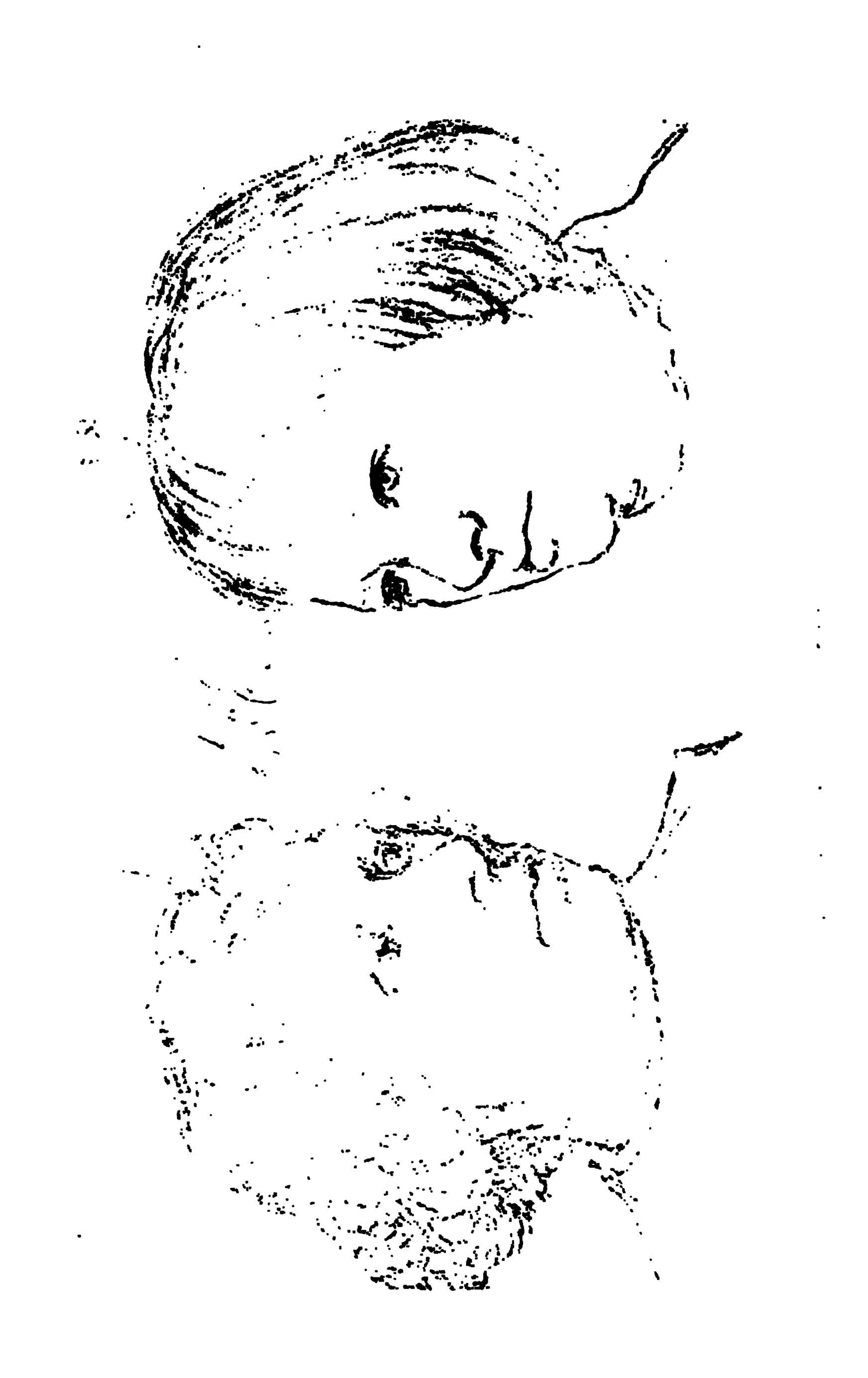
Holbein

und seine Zeit.

Erster Theil.







Holbein

und seine Zeit.

Von

Dr. Alfred Woltmann.

Erster Theil.

Mit 31 Holzschnitten und einer Photolithographie.





Leipzig,
Verlag von E. A. Seemann.
1866.

Meinem

hochverehrten Lehrer

Herrn

Professor Dr. G. F. Waagen

und

meinem werthen Freunde

Herrn

Eduard His-Heusler

in Dankbarkeit gewidmet.

Meinem

hochverehrten Lehrer

Herrn

Professor Dr. G. F. Waagen

und

meinem werthen Freunde

Herrn

Eduard His-Heusler

in Dankbarkeit gewidmet.

Vorwort.

Der Kunstgeschichte des Mittelalters und der Neuzeit thut vor Allem Specialforschung Noth. Der jungen Wissenschaft sind die Umrisse gezogen; diese nach und nach auszufüllen ist an der Zeit. Ein Versuch dieser Art ist bei dem Gegenstande meines Buches ganz besonders angebracht. Mitwelt und Nachwelt haben sich eifrig und eingehend mit Albrecht Dürer beschäftigt; desto spärlicher ist die Kunde, die uns von dem zweiten großen Maler unseres Vaterlandes, von Hans Holbein, überliefert worden. Bis auf die jüngste Zeit war seine Geschichte in vollständiges Dunkel gehüllt. Ulrich Hegners Buch über Holbein, welches 1827 erschien, entspricht dem Standpunkt, auf welchem die Kunstgeschichte sich damals befand. Zum Studium des in Basel befindlichen Materials giebt es eine dankenswerthe Anleitung, doch darf nicht außer Acht gelassen werden, daß der Verfasser weder kritischer Historiker noch eigentlicher Kenner auf dem Kunstgebiet ist. Auch seit Hegner ist der Meister von der Kunstwissenschaft vernachlässigt worden. Bleibenden Werth hat beinahe allein was über ihn in den verschiedenen Werken G. F. Waagens enthalten ist, der es sich niemals eigentlich zur Aufgabe machte, specielle historische Untersuchungen über den Künstler anzustellen, wohl aber das, was an seinen Schöpfungen das Eigenthümliche und Wesentliche ist, mit klarem Blick erkannte und aussprach. Erst in den letzten Jahren änderte sich die Sache. In England wurde durch W. H. Black's archivalische Forschungen die Entdeckung von Holbeins Todesjahr gemacht, welcher sich die Untersuchungen der Herren

A. W. Franks und G. Scharf anschlossen. Gleichzeitig begann ich selbst meine Vorstudien zu einem größeren Werke über Holbein, von denen ich manches in Journalaufsätzen, in einer Dissertation und einem bei G. Schauer in Berlin erschienenen Holbein-Album veröffentlichte. Hauptsächlich im Interesse meiner Arbeit nahm Herr His-Heusler in Basel seine schon früher eingeleiteten archivalischen Studien mit doppelter Energie auf, so daß in kurzer Zeit unsere Kenntniß vom Leben und Wirken des Meisters eine wesentlich andere geworden ist. Und während ich selbst jetzt soweit gekommen bin, daß ich die erste Hälfte meines Buches der Oeffentlichkeit übergeben kann, vernehme ich, daß in kürzester Frist auch von einem Englischen Kunstgelehrten, Herrn Wornum, dem Director der Nationalgalerie in London, ein Werk über Holbein erscheinen wird.

Eine Arbeit dieser Art, wenn sie irgend Werth haben soll, muß durchaus auf Quellenstudium basirt sein. Wie schlecht es mit den literarischen Zeugnissen über ältere Deutsche und Niederländische Malerei bestellt ist, weiß jeder Fachmann. In der gleichzeitigen Literatur findet die Kunst gar keine Stelle. Die ersten Versuche von Künstlerbiographien, die des v. Mander und Sandrart, zu welchen für Holbein noch Patin kommt, gehören bereits dem 17. Jahrhundert an. Ueber ihre vollständige Unzuverlässigkeit ist die Wissenschaft sich längst klar geworden; sie müßte nur demgemäß noch consequenter handeln und einsehen, daß überhaupt nichts in diesen Schriften Beweiskraft hat, daß man vielleicht hie und da nicht vermeiden kann, auf sie Rücksicht zu nehmen, aber niemals sich auf sie stützen darf. Was demnach an Material übrig bleibt, ist von dreierlei Art. Erstens dasjenige, was durch eigene Anschauung und Prüfung der Kunstwerke selbst gewonnen wird. Dies steht der urkundlichen Darstellung in anderen Zweigen der Geschichtsforschung vollkommen ebenbürtig da, auch abgesehen davon, daß oft die Kunstwerke durch Inschriften u. dgl. zu [illegible] im gewöhnlichen Sinne werden. Zweitens kommt das Material, [illegible]s archivalische Untersuchungen liefern, hinzu; drittens ist es nöthig

gerade weil wir direct so wenig über den Künstler wissen, auf das, was wir indirect erfahren können, Rücksicht zu nehmen. Wir müssen uns Rechenschaft ablegen von den allgemeinen geschichtlichen Verhältnissen, unter denen er nach Ort und Zeit lebte, und die auch ihn berühren mußten. Dadurch wird uns zugleich ein Mittel geboten, um dasjenige, was wir über ihn selbst wissen, möglichst zu verwerthen und an die rechte Stelle zu setzen. Freilich wird es darauf ankommen, bei der Schilderung vom Verhältniß des Meisters zu den geistigen Strömungen, der Kultur und Kunst seiner Zeit das richtige Maß zu finden. Indem ich mein Buch „Holbein und seine Zeit“ nannte, war ich keineswegs gewillt, eine Geschichte der ganzen Zeit, Holbein ihr zum künstlichen Mittelpunkt setzend, zu schreiben.

Für freundliche Förderung meiner Arbeit bin ich vorzüglich den beiden Männern, welchen dieses Buch gewidmet ist, verpflichtet: Herrn Geheimrath Waagen, von dem ich nicht nur durch seine Schriften lernte, sondern der mir auch mündlich in jeder Beziehung Rath und Unterweisung zu Theil werden ließ, und Herrn Eduard His-Heusler, der mich durch anhaltende Nachforschungen in den Baseler Archiven unterstützte und niemals müde ward, mir auf zahlreiche Anfragen brieflich Bescheid zu geben. Demnächst spreche ich besonders Herrn Archivar Herberger in Augsburg, der mir das dortige urkundliche Material in Abschriften zustellen ließ, sowie unter manchen Anderen Herrn Professor Greiff, Herrn Dompropst Steichele, Herrn Conservator Eigner und den Herren Sesar und v. Huber daselbst, Herrn Staatsschreiber von Stürler und Herrn Dr. Hidber in Bern, Herrn Oberst Meyer-Büelmann und Sohn in Luzern meinen Dank aus. Die Erlaubniß, unpublicirte Werke in den Abbildungen herauszugeben, wurde von Ihrer Königlichen Hoheit der Frau Prinzessin Karl von Hessen und bei Rhein, von der Generaldirektion der Königlichen Museen zu Berlin und der Direction des Baseler Museums mit Bereitwilligkeit ertheilt.

Der zweite Band, dessen Erscheinen ich noch die eigene Anschauung der in England vorhandenen Werke vorangehen lassen muß, wird außer

der Englischen Zeit des Künstlers dasjenige im Zusammenhang behandeln, was sich auf seine Einwirkung auf das Kunsthandwerk und seine Schöpfungen für den Holzschnitt bezieht. Erst im zweiten Band kann auch die abschließende Darstellung von Holbeins Verhältniß zur gleichzeitigen Kunst und namentlich zu Dürer erwartet werden.

Berlin, Ostern 1866.

Der Verfasser.

Inhaltsverzeichniß.

Beilagen.

Nachträge und Berichtigungen.

Zu Seite 83. Die sieben Passionstafeln des älteren Holbein sind neuerdings aus dem Besitz des Herrn Hofraths Schäfer in den des Städelschen Institutes zu Frankfurt a. M. übergegangen, so daß jetzt das ganze Werk an dem Orte, welchem es seinem Ursprung nach angehört, vereinigt ist.

Zu S. 114. Unser schönes photolithographisches Titelblatt giebt die Inschriften des Originals nicht mit gleicher Deutlichkeit wieder, indem dasjenige, was nur noch als Eindruck im Papier vorhanden ist, sich nicht erkennen läßt, so besonders die Zahl 5 über dem Kopfe des Ambrosius, welche ganz verschwunden ist, während die Spuren der oberen Jahrzahl wenigstens etwas sichtbarer sind. Hätte ich das vorausgesehen, so würde ich die Inschriften nach einer Durchzeichnung im Holzschnitt beigegeben haben. Ich bemerke indeß, daß der Holzschnitt, den ich davon im Jahre 1863 in den Wiener Recensionen mittheilte, nicht ganz genau war.

Zu S. 130. Die beiden bekannten Maler Herlen hießen mit Vornamen Fritz. Ob der Abgebildete, welchen die Inschrift „Hanns Herlins" nennt, dieser Künstlerfamilie angehört, ist zweifelhaft.

Zu S. 153. Hinsichtlich des Madonnenbildchens in Ragaz wäre noch zu bemerken daß ein Niederländisches Vorbild für dasselbe ersichtlich ist. Namentlich ist ihm eine Madonna des Hans Memling in Brügge in der Auffassung nahe verwandt. Daß eine sonst sehr unterrichtete und wohlwollende Recension meines Holbein-Albums in den Grenzboten den Holbeinschen Ursprung dieses Werkes in Abrede stellt, scheint nur dadurch erklärbar, daß dem Verfasser Holbeins Jugendgemälde in Augsburg nicht bekannt sind.

Verzeichniß der Illustrationen.

(Die nach Originalphotographien hergestellten Blätter sind mit einem Stern bezeichnet.)

I.

Holbein und die Gegenwart. — Geschichtlicher Umschwung in Italien und Deutschland. — Renaissance und Reformation. — Verfall der Gothik. — Die Malerei als tonangebende Kunst. — Der gothische Idealismus durch den Realismus verdrängt. — Hubert van Eyck der bahnbrechende Geist. — Entwicklung der Deutschen, namentlich der Schwäbischen Malerei. — Martin Schongauer und Fritz Herlen. — Die Schulen von Ulm und Augsburg.

Mit den Künstlern und Kunstschöpfungen der eigenen Vorzeit ist die Deutsche Nation nur wenig vertraut. Man kann es bedauern, doch man muß es begreiflich finden; zur Zeit wo im glücklichen Italien Lionardo, Rafael, Michelangelo die höchste Vollendung erreicht haben, steht unsere vaterländische Kunst noch auf einer Stufe des Ringens und Beginnens; Allem gegenüber, was sie damals hervorgebracht, muß das moderne Auge so viel überwinden, ehe es verstehen und genießen kann. An der Grenze von Mittelalter und Neuzeit ist das Italienische Volk, fast wie im Alterthum die Griechen, das eigentliche Volk der Kunst. Hierin Großes zu leisten ist der historische Beruf der Nation. Den geschichtlichen Umschwung, welcher die Aufgabe jener Epoche war, vollzieht sie auf dem Gebiete des Schönen, während ihn die Deutsche Nation auf dem sittlich-religiösen Gebiete vollzieht. Diese vollbringt in der Reformation jene große geschichtliche That, auf welcher bis zum heutigen Tage die fernere Entwicklung der Menschheit beruht. So kann für Deutschland nicht die Kunst im Mittelpunkte der nationalen Interessen stehen, kann nicht alle höchsten Kräfte an sich ziehen, wie jenseit der Alpen; ja selbst die Künstler werden von dem allgemeinen Drange, der ihr Volk beseelt, so mächtig erfüllt und fortgerissen, daß auch für sie das Schöne nicht unbeschränkt in erster Linie steht.

Mag ihnen dies den Weg auch noch so schwer machen, sie in eine Richtung treiben, die für den modernen Geschmack wenig Anziehendes hat, das ist es doch zugleich wieder, was die damalige Kunst des Vaterlandes uns besonders werth macht und nahe bringt. Durch sie weht derselbe Geist hin, welchem die Reformation entsprungen ist. Dieser Geist ist es, welcher ihr Sehnen und Streben, ihr Wollen und Können erfüllt, ihre Grenze freilich, aber auch ihre Größe bestimmt. In der Reformation kam das Deutsche Wesen echt in seiner ganzen Eigenthümlichkeit zur Erscheinung, und so redet auch die Kunst nie so sehr unsere Muttersprache mit uns als in den Deutschen Werken jener Zeit. Wenn wir diese von solchem Standpunkt betrachten, dann finden wir ihr Großes und Gewaltiges recht begründet, können uns versöhnen mit dem Unvollkommenen, das ihnen innewohnt; das Schöne aber, wo sie es wirklich erreicht haben, steht uns doppelt hoch, weil wir die Schwierigkeiten und Kämpfe kennen, durch die es allein zu gewinnen war. Erschließt sich uns so, wenn wir den geschichtlichen Maßstab anlegen, das rechte Verständniß für die künstlerischen Schöpfungen, so werden dann auch diese ihrerseits zu Documenten, aus denen, ganz so klar wie aus geschriebenen, Geist und Geschichte der Zeit zu uns reden.

Wollen wir Heutigen versuchen, durch solche Auffassung die damalige Deutsche Kunst uns nahe zu bringen, so knüpft ein solcher Versuch nirgend besser als bei Holbein an. Er besitzt das Große seiner Nation, ohne ihre Schwächen zu theilen, er ist ganz erfüllt von dem Geiste, welcher in ihr der bewegende war, aber er dringt zugleich frei zur höchsten Schönheit, der ihr sonst unerreichbaren, durch. Von Holbein hat schon Joachim von Sandrart, der alte Malerbiograph, gerühmt, daß bei ihm überall moderne Manier sei. Holbein ist modern im besten Sinne des Wortes, modern, wie es die großen Meister Italiens waren, und wie es von den Deutschen keiner, namentlich Albrecht Dürer nicht, ist. Mag Dürer auch noch so gewaltig dastehen, mag ihm in anderer Hinsicht auch noch so unleugbar der Vorrang gebühren, wer in der vaterländischen Kunst zur wahren äußeren Vollendung gelangt ist, das ist doch Holbein, und Holbein allein. Und somit gilt von ihm, was man von Dürer nicht sagen kann, zu seinen Schöpfungen auch der heutige Sinn einen Weg des un-[illegible]elbaren Verständnisses zu finden vermag.

Die Kunstentwicklung, an deren Spitze Holbein steht, hat im Unter-[illegible] Mittelalters Boden und Keim. Dieser Untergaug wurde

herbeigeführt durch die Bestrebungen, welche die christliche Weltanschauung mit der antiken versöhnen wollten, das heißt die Menschheit versöhnen wollten mit ihrer ganzen früheren Cultur, der sie durch den christlichen Geist, wie er im Mittelalter sich entwickelt hatte, immer mehr entfremdet worden war.

Man sagte sich los von der mittelalterlichen Grundanschauung, die auf Unterwerfung und Verneinung der Natur drang; der Einklang von Geist und Natur, welcher im Alterthum die Basis des Denkens und Lebens gebildet hatte, wurde von neuem das Ziel. Die Natur soll wieder zu ihrem Rechte kommen, dieser Drang geht durch alle die Stimmungen, Thaten, Ereignisse, welche eine neue Zeit begründen, geht durch die großen Erfindungen und Entdeckungen hin; darum handelt es sich, wenn die Naturkräfte durchforscht, die mechanischen Gesetze erkannt, neue Welttheile aufgefunden werden. Und wenn der Mensch über die Natur Klarheit erhält und seine Stellung zu derselben begreift, so wirkt dies auch auf ihn selber zurück, er erkennt, was von Natur sein Wesen und seine Berechtigung ist. Der Mensch wird nicht mehr wie im Mittelalter blos nach Stand, Corporation, Familie, sondern als selbständiges, eigenberechtigtes Individuum aufgefaßt. Für eine solche Stellung der Natur und des Individuums war kein Raum, so lange die Macht, welche im Mittelalter die Welt beherrschte, die Kirche, bestehen blieb. Gegen die Kirche mußte daher, je mehr die neuen Regungen sich Bahn brachen, der Kampf entlodern.*)

Art, Richtung und Verlauf dieses Kampfes waren diesseit und jenseit der Alpen durchaus verschieden. Italien war der Boden, wo zuerst der neue Geist Wurzel zu fassen vermochte. Hier lag es am nächsten, über die einseitige Culturentwicklung des Mittelalters zurückzublicken, auf die vorhergehende große Cultur der antiken Welt. Hier, wo das erdbeherrschende Volk des Alterthums gewandelt, waren die Spuren desselben nie ganz verwischt. Erinnerungen an die classische Vorzeit tauchen mitten unter der tiefsten Barbarei dann und wann auf, und nehmen zu mit jedem Fortschritt in der nationalen Entwicklung. Im vierzehnten Jahrhundert aber, bei dem Geschlechte, welches auf Dante und Petrarca

*) Wie viel ich für die geschichtliche Schilderung dieses Zeitraumes C. Hagen („Deutschlands religiöse und literarische Verhältnisse im Reformationszeitalter"), für die künstlerische Schilderung den bekannten Werken von Waagen, Hotho u. s. w., für beides Schnaase verdanke, sei ein für allemal erwähnt.

[illegible] Dinge bereits ein ganz anderes Aussehen gewonnen. [illegible] nun an die Theilnahme für das Alterthum all[illegible] wirkliche Wiedergeburt und Wiederbelebung desselben, [illegible] Sammeln, und stückweises Nachahmen einzelner antiker Ele[illegible] [illegible] und Streben der Nation. Diese Richtung kam [illegible] entscheidenden Durchbruch, als in der Mitte des fünfzehnten [illegible] durch die Zerstörung des Byzantinischen Reiches ein neuer [illegible] hellenischer Bildung von dort hereindrang. Mochte der Funke des [illegible] Griechenthums dort auch noch so schwach und verstohlen weiter[illegible]. jetzt berührte er einen so leicht entzündbaren Stoff, daß er eine lebendige Flamme zu wecken im Stande war. Unter Roms Trümmern fühlte man sich jetzt von einem eigenen Gefühl der Ehrfurcht und Begeisterung ergriffen, die verfallenen Mauern und Säulen redeten eine Sprache, die man verstand. Man forschte nach in dem Boden, auf dem man wandelte, und da gab er dem Lichte die lange geborgenen Schöpfungen des griechischen Meißels zurück, die jedes Auge bannten und hinrissen. Und wie die Statuen im Schoße der Erde, so suchte und fand man in den Winkeln der Klosterbibliotheken die alten Handschriften auf. Man las die classischen Geschichtschreiber, Redner und Dichter, man schrieb sie ab und gab sie von Hand zu Hand. Die Anschauung, welche man hier lernte, ward zum Leitstern für Denken und Handeln, und so entstand die Cultur, welche den Boden geschaffen hat für jede weitere Entwicklung bis auf den heutigen Tag, die Cultur der Renaissance.

Dieser Umschwung der Bildung in Italien scheint zum Kampfe gegen die Kirche führen zu müssen, deren Grundprincip ein völlig entgegenstehendes ist. In der That brechen auch innerhalb der Kirche vielfach Oppositionsbewegungen los, aber der Volksgeist trägt sie nicht allgemein genug, oder trägt sie nicht lange; sie haben nie ein wirkliches Resultat. Aeußerlich können beide Gegensätze sich lange mit einander vertragen. Selbst der Vatikan verschließt sich den neuen Strömungen nicht. Dem heidnischen Geiste geben Christi Statthalter sich rückhaltslos hin. Aeußerlich halten sie Macht und Größe der Kirche so entschieden wie nur jemals aufrecht, innerlich aber sind sie dem kirchlichen Geist und dem christlichen Glauben vollkommen entfremdet; nur das Eine vergessen sie nicht, wieviel jene Fabel von Christus, wie Leo X. sich ausdrückte, ihnen und den Ihrigen stets von Nutzen gewesen war. Die Kirche blieb bestehen wie sie war, nur daß sie aufhörte, wie früher der allgemeine geistige Mittelpunkt zu

sein. Hier trat ein neues Element an ihre Stelle. Nicht in der Kirche, sondern neben der Kirche machte der Geist sich frei.

Hiemit war freilich noch nicht Alles, was zu thun war, gethan. Zunächst war durchaus nicht dem ganzen Volke geholfen. Diese neue Freiheit, welche auf der Bildung ruhte, war nur für die Gebildeten, während für die Uebrigen der alte Zwang blieb. Und was selbst in Italien für die ganze Nation nicht ausreichte, war um so weniger genug für die abendländische Menschheit überhaupt. Um wirklich die Zustände, welche dem neuen Geist entgegenstanden, zu ändern, dazu war nicht blos aufgeklärte Erkenntniß, sondern sittliche Thatkraft nöthig; jene war in Italien geweckt, diese mußte von einem anderen Volke ausgehen, das nicht in dem Maße wie das italienische einer völligen Zerrüttung in moralischer Hinsicht anheimgefallen war. Hier griff die Deutsche Nation in die Geschicke der Menschheit bestimmend ein. Der Deutsche Charakter ist nicht so glänzend, leicht und erregbar wie der Italienische, aber tiefer, ernster, gesinnungsfester; er greift die Dinge nicht so schnell und überlegenen Geistes aber weit nachdrücklicher an. Wenn er für individuelle Geistesfreiheit eintritt, so genügt es ihm nicht, diese durch Emancipirung vom Kirchenthum zu erreichen, er geht auf den Kern der Sache los und dringt auf Erneuerung des religiösen Lebens selbst. Die Früchte dieses Strebens werden dann auch nicht blos bevorzugten Classen zutheil, sondern sind für das ganze Volk gewonnen. Es waren wieder, wie beim Ursprung der christlichen Lehre, die Armen, an welche die frohe Botschaft sich richtete.

Widerstand gegen die päpstliche Hierarchie war ja in Deutschland heimisch seit alter Zeit; er ging aus von den größten Kaisern und den ersten geistigen Vertretern des Volkes. Und zwar ein Widerstand im nationalen Sinne. Denn das entschiedene Nationalbewußtsein, das gegen die völkerunterwerfende Macht der Kirche überall zurücktrat, war hier lebendiger als in jedem anderen Lande geblieben. Bis dies Bewußtsein sich der Römischen Herrschaft beugte, hatte lange gewährt. Aber als es nun endlich nach Schwächung der kaiserlichen Macht dahin gekommen war, erwachte bald die Opposition im nationalen Sinne von neuem. Grund dazu waren die Verhältnisse, welche die Kirche selber herbeigeführt. Sie war in den Zeiten der Barbarei die Vertreterin der geistigen Interessen und somit der Vormund der Menschheit gewesen. Diese aber war jetzt herangereift, und brauchte die einst heilsame und nothwendige Leitung nicht mehr. Kirche und geistiges Leben gingen immer

entschiedener auseinander, standen bereits im vierzehnten Jahrhundert in ausgesprochenem Gegensatz. Die Wissenschaft ist von jetzt an nicht mehr identisch mit der Scholastik, die im Dienste der Kirche steht, sondern geräth in Conflict mit dieser, die in ihrem späteren Verlauf immer mehr zu einer bloßen Ausbildung des formalen Denkens wird. Die Kluft zwischen Glauben und Wissen hat sich aufgethan, um sich von nun an immer mehr zu erweitern. Die Kirche war zu einer so glänzenden äußeren Autorität gelangt, daß sie dieser einseitig vertraute und der inneren Autorität nicht mehr zu bedürfen glaubte. Vom geistigen Gebiete zog sie sich selbst zurück. Mehr nach äußerem Ansehen als nach geistigem Uebergewicht begann der Klerus zu streben, und mit dem geistigen sank der moralische Eifer. Die sittliche Kraft mußte besonders deshalb schwinden, weil die geistliche Macht nicht mehr an sich selbst glaubte und an die Wahrheit der Grundsätze, die sie vertrat. Durch diesen Mangel an echter Ueberzeugung ging die innere Berechtigung für die Gewalt der Kirche verloren, und diese ward zur Tyrannei.

Hiezu gesellte sich noch ein anderer Druck, das Erpressungssystem, durch welches die weltlichen Classen ausgesaugt und das Deutsche Geld nach Rom geschleppt ward. Das größte Aergerniß aber ward durch die tiefe Sittenverderbniß der Geistlichkeit gegeben, die nicht nur auf ganz äußerliche, unwürdige Weise Lehre und Gottesdienst verwaltete, sondern auch den eigenen kirchlichen Principien der Naturverleugnung und Bezwingung sinnlicher Begierden durch ihr Leben widersprach. Habsucht, Wohlleben und Ueppigkeit waren allgemein, und besonders im Mönchstande hatte die moralische Versunkenheit den höchsten Grad erreicht. Die Zeiten waren längst vorbei, in welchen die Klöster als segensreiche Pflegestätten der Cultur inmitten unentwickelter Völker standen, den Boden urbar machten, geordnete Zustände einführten, der Kunst und Wissenschaft einen ruhigen Zufluchtsort boten. Trägheit, Verdummung, Schwelgerei nicht allein, jede Schamlosigkeit und jedes Verbrechen gegen die Natur waren hinter den Klostermauern zu Hause. Es hieß dazumal im Volke: Was ein Mönch zu thun wagt, das würde selbst der Teufel sich schämen auszudenken.

Mochte einerseits die Kirche durch solche Zustände noch so sehr ge-
[illegible]in, trotz alledem nimmt andererseits die Innigkeit und Wärme
[illegible]sen Empfindung auf ergreifende Weise im Volke zu. Aber die
[illegible]rfung unter die äußerliche kirchliche Autorität genügte den
[illegible]. Besonders in Deutschland nicht, wo durch diese äußere

Autorität dem Volke weit mehr Unheil als Heil gebracht worden war. Auf das blutigste hatte hier die zerrissene Nation durch die fortwährenden Streitigkeiten von Kaiser und Papst zu leiden. Wie oft hatte dieser den Bannstrahl gegen das Reichsoberhaupt und die Seinigen geschleudert. Auf ganzen Städten und Landstrichen lastete dann der Fluch, so daß die Pforten der Gotteshäuser geschlossen blieben, kein Gesang und Orgelton das Herz erquickte, und alle Sakramente versagt waren, daß es keine Ehe und keine Taufe der Kinder, keine Beichte und keinen letzten Trost für die Sterbenden gab. Keine Zeit beinahe war von allem denkbaren Unglück so sehr wie diese heimgesucht. Nicht nur durch Zwiespalt und Krieg wurde das Land zerfleischt; Erdbeben erschreckten das Volk, Hungersnöthe wütheten, eine Seuche folgte der andern, über alle Lande zog der schwarze Tod. Das war die Zeit, welche ihrer Seelenstimmung am besten dadurch Ausdruck zu geben vermochte, daß sie alle Friedhofsmauern und Kreuzgänge mit der düsteren Vorstellung des Todtentanzes bemalte.

Brach in dieser Weise Leid auf Leid herein, so klang es jedesmal wie ein lauter Mahnruf göttlichen Gerichtes an das Ohr des Volkes. Da steigerte sich die Andacht in den geängstigten Gemüthern. Dichter drängte die Menge sich zum Gottesdienst, reicher wurden die Altäre geschmückt, die frommen Stiftungen, die sogenannten guten Werke nahmen fortwährend zu. Aber tiefere Herzen waren nicht befriedigt durch diese äußerliche Frömmigkeit. Höchste religiöse und sittliche Regeneration im Innersten des Einzelnen selbst schien ihnen das einzige Heil. Dies war das Bestreben der Mystiker, eines Meister Eckhardt, Tauler, Suso, und der Zahllosen, die mit ihnen wirkten und nach ihnen kamen, namentlich in Deutschland, wo das Bedürfniß am größten war. Ohne sich thatsächlich von der Kirche loszusagen, treten sie doch gegen die kirchlichen Mißbräuche frei in die Schranken, greifen das hohle Formelwesen in der Lehre, die Unsittlichkeit im Leben der Geistlichen an. Aber nicht durch Fasten und Büßungen, durch äußere Werkthätigkeit, sondern durch Einkehr in sich selbst, durch glühende Sehnsucht nach Gott und volle persönliche Hingebung an ihn glauben sie der göttlichen Seligkeit theilhaft zu werden. Sie wenden sich an das ganze Volk, dem sie ihre Lehren in der Landessprache verkündigen.

Noch schärfer standen allmälig die Gegensätze wider einander auf. Nicht nur Erneuerung und Besserung des eigenen Herzens, sondern auch Umgestaltung der äußeren kirchlichen Verfassung stellte sich als nothwendig

heraus. Die Forderung jedes ernster Gesinnten, das allgemeine Losungswort ist die Reformation der Kirche an Haupt und Gliedern.

Die Waldenser, welche den Kampf hiefür schon am Schluß des zwölften Jahrhunderts aufgenommen, waren unterdrückt worden, doch nicht überall sind die Spuren ihrer Lehre vollkommen verwischt. In England erhebt sich Wicliffe, welcher die Bibel als alleinige Grundlage des Glaubens hinstellt und gegen päpstliche Macht, Habsucht und Verderbniß der Geistlichkeit, Ceremonien und Ablaß in die Schranken tritt. Deutschlands alte Waldensergemeinden, die ihre verfolgten Ansichten im Stillen bewahrt, werden für ihn ein günstiger Boden. Durch seine Schriften wird in Prag Johannes Huß angeregt, der ganz Böhmen mit sich fortreißt und durch sein Wort auch in Deutschland zündet. Obwohl das zum Reformiren berufene Concil vor der Consequenz des Reformators zurückschreckt und ihn dem Feuertode überliefert, können seine Anhänger doch durch keinen Kreuzzug ausgerottet und niedergeworfen werden. Wenn auch vorläufig noch das alte System das herrschende bleibt, so fassen die neuen Ideen immer mehr Wurzel und breiten sich aus, bis endlich das ganze Volk so von ihnen durchdrungen ist, daß Luthers Auftreten zum Ziele führen kann, weil es als der Ausdruck der gesammten Nationalstimmung dasteht.

Dem Gange, welchen der allgemeine geschichtliche Umschwung in Italien und in Deutschland nahm, entspricht auch in beiden Ländern die fernere Entwicklung der Kunst.

Der mittelalterlich-christliche Geist hatte seinen vollendeten Ausdruck im gothischen Styl gefunden, dessen Grundprincip ein so rückhaltsloser und auf die Spitze getriebener Idealismus ist, wie ihn die Welt sonst nie gesehen. Die Gothik verleugnet die Natur, wie die christliche Weltanschauung sie verleugnet, sie weiß durch scharfsinnige Berechnung die Alles beherrschenden Naturgesetze sich zu unterwerfen. Als ob es gar keine Masse gäbe und gar keine Schwere in der Masse, streben die gothischen Bauwerke empor. Mag auch jeder Bau darauf angewiesen sein, sich breit auf den Boden zu gründen, und von ihm sich nur emporzuwölben, um dann aufs neue wieder zu ihm zurückkehren, mag sonst in der Architektur keine Kraft sich aussprechen können, ohne daß zugleich die Last zur Erscheinung kommt, die auf ihr ruht: die Gothik setzt sich über diese Grundbedingungen hin-

weg. Sie leugnet die Last ganz und läßt nur die Kraft sich zum Ausdruck bringen, eine unhemmbar aufstrebende Kraft, wie im schlanken Wuchse des Baumes, der keinen Gegendruck der Masse kennt, sondern hoch in den Lüften leicht seine Krone wiegt. Wie die christliche Lehre von dieser Welt nicht befriedigt wird, sondern unausgesetzt in eine höhere Welt ahnungsvoll und sehnsuchtsvoll hinaufweist, so ringt auch in der Gothik Alles empor. Der Hauptbestandtheil jedes Bauwerkes, die feste Mauermasse, wird ganz beseitigt; in gesonderte Theile, die, statt horizontal sich aufzuschichten, vertikal gegen oben wachsen, ist das Ganze aufgelöst. Alles wird immer leichter und luftiger; und selbst wo in der Wölbung das Wachsthum seinen Abschluß erreicht, scheint es durch die Form des Spitzbogens, der niemals in sich selber zurückkehrt, noch bis ins Unendliche sich fortzusetzen. Dies ideale Gesetz geht auf Kosten der realen Bedingungen in allen Gliedern und Einzelbildungen durch. Ueberall scheint die Masse emporzuschießen und sich zu verflüchtigen. Mag es dadurch auch geschehen, daß viel zu feine, leichte, gebrechliche Spitzen, Giebel und Zierathe in die Luft hinausragen, daß der übernatürlich kühne Aufbau nur durch den größten Aufwand und die künstlichste Berechnung gehalten werden kann, daß der idealen Tendenz zu Liebe, selbst Theile, die schützen und bedecken sollen, wie die Giebel oder Wimperge über den Fenstern, wie die Pyramide des Thurmes, durchbrochen gebildet sind, mag somit das gothische Bauwerk im höchsten Grade der Zerstörung ausgesetzt und während des Bauens oft schon dem Verfalle preisgegeben sein; mag es fast ausnahmslos niemals vollendet werden, weil es überall in das Unendliche geht; — trotzdem wird es mehr als jede andere Schöpfung der Architektur zur schrankenlosesten Bewunderung zwingen.

Doch sobald nun der Geist, welcher die Gothik erzeugte, der naturverleugnende und naturunterwerfende Glaube, durch die neue Entwicklung zurückgedrängt wird, ist es auch mit der Gothik selbst vorbei. Ihr System kann bei der Rücksichtslosigkeit gegen die realen Bedingungen nur durch eine zwingende Consequenz bestehen, welche die ausgeklügelte Berechnung bis in das Aeußerste treibt, alles Persönliche unter ein eisernes Gesetz bannt, selbst dem reichen Ornament kein selbständiges Spiel gestattet und die anderen bildenden Künste, so vielfach sie verwendet werden, nie wirklich frei zu Worte kommen läßt. Natur und Freiheit verlangen jetzt ihr Recht. Alle die Regungen des individuellen Geistes, welche sich gegen das System der kirchlichen Hierarchie empören, beginnen auch gegen das System der

Gothik den Kampf. In Italien entspricht jetzt der Wiedergeburt klassischer Bildung eine Renaissance der Künste, die ihr neues Gesetz aus den Mustern des Alterthums schöpfen. Um so leichter war dies möglich, als die Gothik hier nie recht heimisch geworden und in aller Consequenz aufgetreten war, als auch in der Kunst der antike Einfluß hier nie ganz nachgelassen hatte. So entstand neben der weltlichen Bildung eine weltliche Kunst. Wie dagegen in Deutschland die neuen geistigen Bewegungen nicht außerhalb der Kirche stattfinden, sondern auf dem Boden des religiösen Lebens selbst, so tritt auch anfangs hier kein fremdes Kunstprincip an die Stelle des gothischen, sondern innerhalb der Gothik selbst, innerhalb der christlich-mittelalterlichen Kunst sucht das Neue sich zur Geltung zu bringen.

Nach dem, was wir als System der Gothik kennen lernten, muß dies zu einem Zwiespalt führen. Der feste, zwingende, despotische Organismus des gothischen Styles kann mit dem kräftigen Aufleben des individuellen Geistes sich nicht vertragen. Wo dieser in der Architektur selber auftritt, ist die Entartung unvermeidlich. Das Einzelne empört sich gegen das Ganze, dessen strenger Druck ihm unerträglich wird, und verfällt in Zuchtlosigkeit und Spielerei. Die Hauptformen der Construction werden schwächlich, unwahr und trocken, im Detail tritt übertriebene Zierlichkeit und willkürliche Tändelei, ja mitunter der roheste Naturalismus ein. In der spätesten Gothik gewinnen Rococco und Zopf die Oberhand, in einer Weise, daß selbst Zopf und Rococco des vorigen Jahrhunderts weit dagegen zurückbleiben. Eine völlige Zersetzung beginnt. Nur in rein dekorativen Werken, Kanzeln, Brunnen, Sakramentshäusern, vermag die damalige Architektur sich noch irgend schöpferisch zu zeigen. Es sind Bravourstücke, bei welchen die abenteuerliche Kühnheit und glänzende Phantastik zu blenden vermag, aber der Mangel jedes höheren Stylgefühles sich nur selten übersehen läßt. Je mehr Ueppigkeit hier ist, desto nüchterner, kahler, schematischer sind die größeren Werke. Keine technische Geschicklichkeit kann den Mangel an Geist und Erfindung ersetzen. So dauert die Gothik bis zur Mitte des sechszehnten Jahrhunderts in Deutschland fort. Mochte der Lebensathem auch längst erloschen sein, ihr Princip war so mächtig, daß es, auch innerlich abgestorben, noch die Herrschaft behielt. Dann erst tritt auch in der Deutschen Baukunst die Renaissance ein, aber zu spät, um theilzunehmen an dem allgemeinen Aufschwung der Künste, und ihm die wahre Stütze zu sein. Nun hatte bereits der nationale Verfall den künstlerischen Verfall herbeigeführt.

Das neue Leben, welches am Schlusse des Mittelalters in der Baukunst nicht durchzubringen vermochte, brach sich dafür Bahn in den beiden anderen bildenden Künsten, die ja vorzugsweise die Künste des individuellen Empfindens sind. Ihnen kommt jetzt Alles zu Statten, selbst der Umschwung im religiösen Gebiet. Begünstigt werden sie auch von der mystischen Richtung, so wenig diese sonst auf den äußeren Prunk des Cultus hält. In der Baukunst wollen die Mystiker freilich nur eitel Stolzheit sehen, gute Bilder aber empfehlen sie allezeit, und selbst die Visionen, die bei ihnen eine große Rolle spielen, gestalten sich unwillkürlich vor der entzückten Phantasie zu anmuthigen Gemälden. Plastik und Malerei machen sich jetzt von dem architektonischen Zwange los, um ihre eigenen Bahnen zu gehen. Nicht mehr im kirchlichen Zwecke wie bisher erschöpft sich die Bedeutung des Kunstwerkes; das eigentlich künstlerische Element tritt in den Vordergrund; dem heiligen gewinnt das echt menschliche Interesse den Vorrang ab. Zwar wird auch jetzt noch das, was die Kirche will, gemalt und gebildet, aber nicht wie sie es vorschreibt, sondern wie es der einzelne Künstler in der eigenen Seele tief, frei und persönlich empfindet. Und zu dem individuellen Streben gesellt sich das realistische. Jetzt ist die Natur nicht mehr als sündlich verworfen. Frei und freudig nimmt das Auge alle Fülle ihrer Schönheit in sich auf. Ihre Gesetze werden durchforscht, ihre ganze Mannigfaltigkeit und Herrlichkeit erkannt und nachgebildet.

Trotz der gesteigerten Hinneigung zur Natur ist aber deren rechtes Erfassen noch schwer, und das Gefühl für die eigentlich körperliche Schönheit, durch die Gothik lange unterdrückt, ist eben erst im Erwachen begriffen. So bleiben für die fernere Kunstentwicklung harte Kämpfe zu bestehen, ehe sie ihrem Ziele sich zu nähern vermag, so wird besonders die Kunst, welche zur Aufgabe hat, die Schönheit des ganzen Körpers darzustellen, die Bildnerei, noch an der rechten Entfaltung gehindert. Verstanden und dargestellt wird zunächst nicht die Schönheit des Körpers, sondern die Schönheit der Seele, deren Bewegungen, Stimmungen, Empfindungen zu verkündigen, in das Antlitz die tiefere Bedeutung gelegt wird. Das aber ist Sache der Malerei, die von nun an dasteht als die tonangebende Kunst.

Der Punkt, wo am Schlusse des Mittelalters die Malerei ihre eigenen Bahnen zu gehen beginnt, wird in rein äußerlicher Weise dadurch bezeich-

net, daß nunmehr das Tafelbild auftritt, welches bis dahin eine ganz untergeordnete Rolle in rein handwerksmäßigen Arbeiten, Wappenschildern und Aehnlichem gespielt hatte. Wie die Malerei vorzugsweise die Kunst des individuellen Empfindens ist, so ist das Tafelgemälde das eigentlich individuelle Bild. Die Miniaturen, an welchen im Mittelalter die Entwicklung der Malerei sich ganz besonders verfolgen läßt, spielen auch jetzt noch eine bedeutende Rolle und erreichen bei immer gesteigerter Production einen noch höheren Grad der Vollkommenheit; doch in der vordersten Reihe stehen sie von nun an nicht mehr. Auch die anderen Gattungen der Malerei treten zurück, besonders die Wandmalerei, die in der romanischen Epoche eine großartige Thätigkeit entfaltet hatte, aber in der Gothik, die gar keine Wände kannte, auf das äußerste beschränkt worden war; endlich auch die Glasmalerei, welche bei den gothischen Bauwerken die einzige Gelegenheit geboten hatte zu malerischen Schöpfungen im Anschluß an die Architektur, aber für höhere künstlerische Aufgaben natürlich nicht genügen konnte. Das Tafelbild, welches selbständig dasteht und ganz in sich abschließt, kommt den Zwecken der Malerei am besten entgegen, sobald sich diese als unabhängige Kunst fühlt. Es ist zugleich günstig für die außerordentlich gesteigerte Nachfrage. Wir sahen ja bereits, wie die wachsende Andacht des Volkes die Kirchen immer glänzender schmückte. Stiftung von Kunstwerken gehörte mit zu den guten Werken, die zur Gewinnung des Ablasses führen. So vereinigte sich das religiöse Interesse mit dem ästhetischen.

Die Malerei war ein zünftiges Gewerbe, das in den Städten blühte; denn die Städte waren damals wie in allen Zeiten gesunder Entwicklung die Träger der Cultur. Ueberall, wo es eine echte Blüte der Kunst gab, war sie stets vom freien bürgerlichen Leben getragen. Im classischen Alterthum ging sie aus den Hellenischen Republiken hervor, in Mittelalter und Neuzeit aus Deutschlands und Italiens Freistädten, aus Florenz und Venedig, aus Nürnberg und Augsburg. In den Deutschen Städten hatte sich während des ganzen Mittelalters das nationale Element am reinsten bewahrt. Sie waren stets die Bundesgenossen des Kaisers gegen die Päpste gewesen, sie bildeten auch jetzt des Landes beste Kraft. Gegen das Reichsoberhaupt, dessen Macht geschwächt ist, stehen sie unabhängig da; die Fürsten und Herren kommen ihnen an äußerer wie an moralischer Macht nicht gleich. Sei es für sich, sei es in achtunggebietenden Bündnissen, die Städte wissen ihnen gegenüberzustehen. Auch im Innern strebt Alles nach Freiheit. Rührige Arbeit giebt frischen, selbständigen Sinn, der Verkehr nach außen

erweitert den Blick. Endlich verlangt der gewerbtreibende Bürger auch gleiche Rechte mit dem handeltreibenden Patricier und dringt, hier schneller, dort langsamer, zum Ziel. Gewöhnlich geht aber der Fortschritt ganz ruhig, sicher und gelassen vor sich; es ist mehr eine friedliche Entwicklung als ein Kampf. Aeneas Sylvius, welcher einst Sekretär Kaiser Friedrichs III. gewesen war und dann als Pius II. den päpstlichen Thron bestieg, der Erste, welcher die humanistische Bildung nach Deutschland brachte, rühmt in seiner Schrift an den Kanzler von Mainz, Martin Mehr, die Deutschen Städte vor denen aller andern Nationen. Nur dem Kaiser sind sie unterthan, dessen Joch Freiheit ist, eine Freiheit wie wohl nirgend in der Welt. Italiens sogenannte Freistaaten sind gerade am meisten geknechtet, Venedig wie Florenz und Siena. Einzelne Wenige herrschen dort, die Uebrigen sind Sklaven gleich. Bei den Deutschen dagegen ist Alles fröhlich, Alles heiter. Keiner wird seines Gutes beraubt, jedem ist sein Erbtheil sicher, nur dem Schadenden schadet die Obrigkeit. Und so wie in Italien wuchert auch das Parteiwesen nicht. Mehr wie hundert Städte giebt es aber, die solcher Freiheit genießen.*)

Unter den deutschen Städten nahm nun Köln eine der hervorragendsten Stellen ein. Schon von den Römern gegründet, hatte es aus der Vorzeit bedeutende Kunstdenkmäler aufzuweisen. Ueber die Häusermassen ragten die alten romanischen Kirchen und der Chor des unvollendeten Domes empor. Hier residirte ein mächtiger Kurfürst und Erzbischof, hier waren reiche geistliche Stifter und eine rührige Bürgerschaft, hier entfaltete sich ein zugleich thätiges und glänzendes Leben. Dabei erscholl jetzt von den Kanzeln die Predigt der berühmtesten Mystiker und ergriff das ganze Volk, mit der persönlichen Frömmigkeit auch die Lust an frommen Bildern erweckend. Es sind uns aus Köln besonders viele und besonders schöne Gemälde vom Ende des vierzehnten und Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts erhalten, und man pflegt deshalb den künstlerischen Styl, der sich in ihnen zeigt, den Kölnischen zu nennen, im Grunde ganz irrig, da er gleichzeitig über das gesammte Deutschland und die angrenzenden Gegenden verbreitet war. Mag auch diese Entfaltung der Malerei erst beim Sinken der Gothik möglich sein, so ist doch der Stylcharakter ein entschieden gothischer. In den Bildungen herrscht das nämliche Formprincip wie in der gothischen Architektur. Uebermäßig schlank und emporgereckt sind die Gestalten,

*) Aeneae Sylvii opera 1571, p. 1055. 1058.

eine weiche Schwingung geht in der Haltung durch. Lange Gewänder mit dichten, gleichmäßigen Falten umhüllen die Figuren, so daß ihr Bau kaum zu erkennen ist. Schwach und mangelhaft ist die Kenntniß der Natur: der Körper noch unausgebildet. Dem Seelischen bleibt das Körperliche untergeordnet; es will nicht mitreden, keinerlei Werth für sich in Anspruch nehmen, nur Werkzeug der Seele sein, welche hervorleuchtet aus den anmuthigen Gesichtern mit dem schönen Oval, dem feinen Munde, der großen geraden Nase, den ausdrucksvollen, gemüthstiefen Augen, die nur halb unter den gesenkten Lidern hervorschauen. Durch die Innigkeit des Gefühles ist selbst das Unvollkommene verklärt. Die noch unbestimmte Zeichnung wird weit überholt durch die Farbe, welche ja stets in der Kunst die eigentliche Sprache des Seelischen ist. Ganz zart und dünn nur ist sie aufgetragen aber wie voll Munterkeit und Harmonie! Und hinter den Figuren dehnt sich prangender Goldgrund aus, der sie wie in eine himmlische Ferne entrückt, da es nichts als Reines und Heiliges giebt, da Alles zu finden ist, was das Herz nur von Andacht und schwärmerischer Sehnsucht, von Zartheit und Liebreiz zu fassen vermag.

Das ist der Geist, welcher uns aus der Reihe von Werken entgegentritt, die man unter dem Namen des Meisters Wilhelm zusammenfaßt. Was die nächste Generation am Beginne des fünfzehnten Jahrhunderts hervorbringt ist schon vielfach etwas Anderes geworden. Meister Stephan Lochner steht hier obenan, der Schöpfer des „Dombildes," auf dem die göttliche Mutter mit dem Kinde von den Heiligen, denen Köln am meisten befohlen ist, den drei Königen aus dem Morgenlande, so wie Gereon und Ursula mit ihrem Gefolge, verehrt wird. Dies Werk und die übrigen Schöpfungen des Künstlers stehen an der Grenze zweier Zeiten. Unschuld, Hoheit, stille, süße Feier haben sie noch von der alten Zeit bewahrt. Aber auch die Freude an der vollen, frohen Wirklichkeit der Dinge, dies Merkmal der neuen Zeit, findet sich ein. Die realistische Auffassung, die bald in der nordischen Kunst zu herrschen berufen ist, erwacht. Immer mehr und immer freudiger versenkt sich das Auge in die Natur. Züge aus der täglichen Umgebung werden herausgegriffen und fügen sich heiter ein. Das Gefühl für das Körperliche wächst, die schlanken Gestalten werden gedrungener und stellen sich in behaglicher Breite, oft mit gespreizten Beinen, hin. Die Glieder werden kräftiger, die Gesichter rundlicher und voller, die Augen sind nicht mehr in Demuth und Befangenheit niedergeschlagen, sondern blicken keck und frohsinnig in die Welt hinaus. Gekleidet

sind Männer und Frauen von jetzt an in die glänzende, oft zwar bizarre und abenteuerliche Mode des Tages. Sammt, Seide, Goldbrokat, die prächtigsten Stoffe sind gewählt; um die Mannigfaltigkeit zu steigern, lassen die Mäntel durch die Art wie sie fallen, gewöhnlich auch die Innenseiten mit dem Futter von anderer Farbe sehen. Alles klingt harmonisch zusammen, und die Farben scheinen gleichsam ein heiteres, glänzendes Concertstück aufzuführen. Manchmal weiß jene neue Hinneigung zum Wirklichen noch nicht das rechte Maß zu finden; unter den Männerköpfen kommen derbe und gewöhnliche Bildungen vor. Aber nichts Reizenderes als die Kindergesichter von Meister Stephans Frauen und Mädchen kann man sehen. Ernsten kirchlichen Charakter weiß der Künstler kaum jemals, selbst im Dombilde kaum, zu erreichen; aber seinen ganzen Zauber offenbart er in idyllischen Scenen, wie die entzückende „Madonna in der Rosenlaube“ im Museum zu Köln.

Gothik und Natur stehen sich indeß zu schroff gegenüber, als daß der sanfte, allmälige Uebergang, wie wir ihn bei den Malern von Köln finden, zum Ziele führen könnte. Auf dieser Bahn ist kein Schritt möglich, der über das, was Meister Stephan geleistet hatte, hinausgeht. Nur ein völliger Bruch mit dem gothischen Idealismus kann Plastik und Malerei befähigen, auf eigenen Füßen zu stehen. Dieser Bruch wird gleichzeitig in den Niederlanden vollzogen. Der ganze Charakter des Landes begünstigte einen kräftigen Aufschwung der Kunst. Es war bevölkert und reich bebaut mit bedeutenden, wohlhabenden Städten. Ueberall geordnete Verwaltung und nicht soviel Zwiespalt wie im deutschen Reich. Der fleißigen Gewerbthätigkeit gesellte sich ein blühender Handel. Sitte und Bildung waren bei den Bügern, beim Adel und am glänzenden Hofe der Herzöge zu Hause. Auf solchem Boden tritt ein bahnbrechender Meister auf wie Hubert van Eyck, welcher sich die treue und ausschließliche Wiedergabe der Natur und des Wirklichen bis in alle Einzelheiten hinein zum Ziel setzt. Sein Realismus, der, wie Waagen*) mit Recht bemerkt, immer noch nicht genug gewürdigt ist, steht als die höchste Ausprägung des germanischen Geistes in der Kunst da, frei von allem fremden Einfluß und mit sich selbst beginnend.

Wirkliche Persönlichkeiten hatte noch kein Meister der christlichen Welt so geschaffen wie Hubert van Eyck. Charaktere sind es vom Wirbel

*) Handbuch der Deutschen und Niederländischen Malerei. I. S. 78.

bis zur Zehe; aus dem Leben, wie er es vor sich sah, hat er sie gegriffen. Da ist jeder Stand, jedes Alter und Geschlecht. Redlich und fest, schlicht und treu giebt sich ein jeder ganz wie er ist. Und nicht nur im Antlitz allein spricht sein Wesen sich aus, sondern auch in Körper, Haltung und Geberde. Die Gewänder gleiten nicht mehr in weichen Linien herab, sind nicht mehr, um Farbeneffecte hervorzubringen, dem Spiel des Zufalles überlassen, sondern bestreben sich, dem Charakter des Stoffes zu entsprechen und der Bewegung des Körpers zu folgen. Mönchskutte und einfaches Bürgerkleid, prächtiges Meßgewand, königlicher Ornat und spiegelnde Rüstung, Alles ist treu bis in das Kleinste und Einzelne ausgebildet, während es sich dennoch harmonisch dem Ganzen unterzuordnen versteht. Nicht nur von den Gestalten gilt dies, auch von ihrer Umgebung. Für den alterthümlichen Goldgrund, welcher Alles in eine ideale Sphäre erhebt, ist die Zeit jetzt vorüber. Mitten in das trauliche bürgerliche Gemach oder in die freie Natur sind die Vorgänge versetzt. Ebenso wahr und so besonders wie die Personen ist jeder Halm und jedes Blättchen ausgebildet. In mildem Sonnenschein ruhen die hohen Waldesbäume, die moosbewachsenen Felsen und das fruchtbare Thal, mit dem breiten Silberstrom, der sich dazwischen entlangschlingt, den Städten Schlössern und Abteien, die da beweisen, wie gut sich hier wohnen läßt, und dem fernen Schneegebirge am Horizont.

Gegen diese Wahrheit und Treue tritt aber der geistige Gehalt nicht zurück, sondern offenbart sich in ungeahnter Großartigkeit. Vom höchsten religiösen Geiste ist das Ganze durchdrungen. Andacht hat Alles ergriffen; Andacht zieht durch die demüthig milden Frauengesichter, durch die ernsten, bärtigen Männerköpfe hin; die kühne Jugend und das nachdenkliche, würdige Alter, das schöne Weib und der kräftige Mann stehen in gleich feierlicher Begeisterung da. Ueberall, selbst im stillen Frieden der Natur ist die Nähe Gottes zu spüren. Jeder ist sich ihrer bewußt, und ihrer Wirkung kann sich nichts entziehen; die kecke That hält inne, das Aufbrausen der Leidenschaften verstummt; ganz in das eigene Innere ziehen sich Alle zurück, um dem Herrn es darzubringen, vor dem ein jedes Herz sich anbetend neigt. Diese Alles beseelende Andacht verleiht der Kunst des Hubert van Eyck ihren hohen und eigenthümlichen Charakter, während sie ihr zugleich die Grenze steckt. Sie bringt es mit sich, daß zum wahrhaft vollendeten Kunststyl ihm Eines, aber auch nur das Eine, die wirkliche Handlung, fehlt. — So tritt der Meister uns in seinem Hauptwerk ent-

gegen, das zwar erst sechs Jahre nach seinem 1426 erfolgten Tode durch den jüngeren Bruder Jan van Eyck vollendet wurde, aber doch wohl dem älteren Bruder nicht nur in Geist und Erfindung, sondern zum großen Theil auch in der Ausführung angehört, dem berühmten „Genter Altar“, von dem sechs beiderseits bemalte Flügel bekanntlich in einer Deutschen Galerie, dem Berliner Museum, zu finden sind.

Wie nun Hubert van Eyck in seiner Kunst auf einen ganz anderen Ausdruck bringt, als je seine Vorgänger nur ahnten, so läßt er sich auch an dem alten künstlerischen Ausdrucksmittel nicht mehr genügen. Gebrauch der Oelfarben war in der Malerei zwar längst bekannt, Hubert aber war der Erste, der sie wirklich nutzbar zu machen und für Arbeiten höherer Art zu verwenden verstand. Nur diese neue Technik befähigte ihn, künstlerisch so sehr in die Tiefe zu gehen, das Kleinste und Besondere mit so liebevoller Sorgfalt und doch so eng dem Ganzen verwoben zu schildern, so sehr aus jedem Zuge das frische, volle Leben hervorleuchten zu lassen.

Ueber alle Lande bringt nun auch sein Ruhm und noch mehr fast der seines Bruders, welcher sein Erbe war. Nicht blos von den Niederlanden selbst, auch von Deutschland und Italien ziehen die Maler, um bei ihm zu lernen, herbei. Und dennoch war die Kluft zwischen Hubert und seinen Vorgängern kaum größer, als die Kluft zwischen ihm und seinen Nachfolgern ist. Von diesen erreichte keiner den Gründer der Schule an Genialität, Tiefsinn und Großartigkeit des Styles. Selbst Jan van Eyck, wie bedeutend er auch als Maler war, wie viel häufiger als Hubert er auch von Zeitgenossen und Nachwelt genannt ward, ist auch nicht im entferntesten mit dem älteren Bruder zu vergleichen. Ihm fehlt jener Adel der Figuren, jene Größe des Auftretens, selbst jener naturgemäße Wurf der Falten, welcher eckigen, scharfen und kleinlichen Brüchen weicht. Seine Stärke liegt einerseits in der genauen bildnißartigen Auffassung, andererseits in zarter und vollendeter Ausführung des Einzelnen. Das Kleinste und Unscheinbarste weiß er zu belauschen und mit besonderem Reize zu umkleiden; seine Gaben sind Beobachtung und Fleiß. Große Verhältnisse braucht er eben so wenig als große Gedanken. Im kleinsten Raum, beim einfachsten, bescheidensten Motiv zeigt er seine Vollendung am meisten, und bringt in miniaturartiger Ausführung wahre kleine Wunderwerke zu Stande. Von der ersten Generation unter den Schülern der Brüder stehen allerdings mehrere dem Hubert van Eyck fast näher als dem Jan, so Dirk Stuerbout, so Rogier van der Weyden, der

von ihnen Allen den weitestgreifenden Einfluß hat. Aber auch er bleibt zurück an Größe und Geschmack. Sein Realismus ist schärfer und tritt nicht selten der Schönheit zu nahe. Aus dem gewöhnlichen und alltäglichen Leben schöpft er noch entschiedener. Größere Lebendigkeit wird ihm daher im Ausdruck wie in der Farbe eigen; in der Handlung noch nicht; hier ist noch immer das stille, friedliche Element überwiegend. Doch nicht aus der Andacht geht es hervor, sondern aus einer gewissen gut bürgerlichen Gemüthlichkeit. Aber gerade dieser Zug macht Rogiers Kunst so verständlich, so populär und schafft ihr überall Eingang.

Dennoch fehlt jetzt Eines, der wirkliche Fortschritt. Hubert van Eyck hatte die Kunst auf eine Höhe gebracht, welche von der ganzen damaligen Italienischen Malerei auch nicht im entferntesten erreicht ward. Während aber diese das Versäumte bald nachholt und rüstig von Stufe zu Stufe steigt, scheinen Huberts Deutsche und Niederländische Nachfolger sich innerhalb der Grenzen, die er gezogen, wie im Kreise zu bewegen. In mancher Beziehung ist es fast, als wären seine Hauptschöpfungen gar nichts wirklich Vorhandenes und bereits Geleistetes, als wären sie nur eine Fata Morgana, das täuschende Traumbild eines noch weit entfernten Zieles. Die Nachfolger hatten erst mit dem zu kämpfen, was der seiner Zeit voraneilende Genius ohne Schwierigkeiten überwunden hatte. Auf ein frisches Erfassen des Wirklichen, auf volle Durchdringung der Natur gingen auch sie aus, aber es wurde ihnen schwer, die rechte Natur zu finden.

Das hat seinen Grund in denselben Verhältnissen, welche der nordischen Kunst überhaupt einen so harten Stand bereiteten. Nachdem die Welt Jahrhunderte lang der Natur entfremdet worden war, brauchte sie erst Zeit und höchste Anstrengung der Kraft, um sich wieder zur Natur zurecht zu finden; dies um so mehr, als das gothische System, das Erzeugniß jener naturfeindlichen Anschauung, immer noch, wenngleich entartet, in der Baukunst fortbestand, und selbst auf Plastik und Malerei seinen Gegendruck ausübte. Unter solchen Reactionen, die sich besonders in Deutschland fortwährend erneuerten, kam es dahin, daß bald unter Einwirkung des alten Geistes das Natürliche verkümmert, bald unter einseitiger Betonung des neuen bis in das Uebertriebene, Harte und Rohe gesteigert ward. Wie aber überall, wo kein rechter Fortschritt ist, das Leben bald abstirbt, so auch hier. Leere conventionelle Manier, angelerntes, handwerksmäßiges Wesen reißen ein. Dürer und Holbein sind es erst, welche

die Deutsche Kunst daraus wieder emporheben. Das bildet ihr hohes Verdienst, bildet aber auch die Schwierigkeit ihrer Stellung, und bringt es mit sich, daß sie erst da am Beginn stehen, wo in Italien bereits die Vollendung erreicht ist. Dürer selbst hat noch mit dieser gothischen Reaction bis an das Ziel seiner Laufbahn zu kämpfen; Holbein allein weiß sich gleich anfangs davon frei zu machen. Er betritt erst wieder ganz die Bahn, welche Hubert van Eyck eingeschlagen, und ist, natürlich in der veränderten Weise, welche die Fortschritte der Zeit erheischen, als dessen wahrer Nachfolger anzusehen. In ihm gelangt der germanische Realismus zur höchstmöglichen Vollendung nach allen Richtungen hin; er weiß aber durch Studium und Geschmack gleichzeitig die Vermittlung mit dem Kunstgeist Italiens zu finden, wo Ideales und Reales nie in einen so starken Gegensatz getreten waren, sondern nach dem Muster des classischen Alterthums sich gegen einander abwogen und harmonisch verschmelzen.

In Deutschland, und vornehmlich in Schwaben, mit dem wir besonders zu thun haben, sind von der Hinneigung zum Realismus schon frühzeitig Spuren da. In diesem Gau, wo die Lust am Bauen hinter der Lust am Bilden zurückzubleiben scheint*), finden wir bereits vom Jahre 1431 ein Werk wie den Magdalenenaltar in der Kirche zu Tiefenbronn, welcher mit dem dünnen, flüchtigen Farbenauftrag und der vorherrschenden milden Innigkeit und Zartheit der gothischen Malerei, wie wir sie bei Meister Wilhelm kennen gelernt, eine so eigenthümliche Frische der Naturauffassung, eine solche Belauschung des Wirklichen in Bewegung und Haltung, eine solche Gemüthlichkeit in der Schilderung des Alltäglichen verbindet, daß uns dies in so früher Zeit überraschen muß. Niederländische Einwirkungen sind wohl damals kaum anzunehmen, besonders nicht in diesen entfernten Süddeutschen Gegenden, zumal da sich in der Inschrift als Meister ein „Lucas Moser Maler von Wil," dem unbedeutenden Reichstädtchen Weil, nennt. Auch schon dadurch zeigt sich der Künstler vom Geist einer neuen Zeit ergriffen, daß er seinen Namen anzieht und bereits künstlerisches Selbstgefühl hat, was bei den gleichzeitigen Kölner Malern noch nicht der Fall ist, die in handwerksmäßiger Bescheidenheit ganz ihre Persönlichkeit hinter ihren Werken verschwinden lassen.

*) Vergl. die Ausführungen in Schnaase's Kunstgeschichte, Band VI, S. 300.

Ist nun die Schwäbische Malerei schon vor der Einwirkung der Flandrischen Meister zum Realismus geneigt, so giebt sie sich ihm nach derselben desto rückhaltsloser hin. Durch Eines aber zeichnet die gesammte Deutsche Malerei unter dem Einfluß der Niederländischen sich vor dieser aus, durch die Fülle der Erfindung. Wo mehr Erfindung ist, da kann auch nicht jene Stille sein, jenes Sich-in-sich-selbst-zurückziehen in der Nähe des Heiligen. Wirkliche Handlung geben die Künstler; an den Vorgängen selbst finden sie Interesse, auf den Kern der Dinge gehen sie los. Mit solcher Emsigkeit, Treue und Consequenz ihre Gedanken auszuführen, wie die Niederländer, lassen sie sich selten Zeit. Nicht das Ausführen, das Ersinnen ist ihre Lust. Ein Entwurf folgt dem andern. Rastlos fühlen sie sich zu neuen Ideen, neuen Gestaltungen gedrängt. So kommen sie dazu, statt des Malens eine andere Technik auszubilden, welche es ihnen möglich macht, ihre Erfindungen mit weniger Aufwand von Zeit und Arbeit in das Leben treten zu lassen, und zugleich, sobald dieselben verwirklicht sind, sie sichtbar und genießbar werden zu lassen nicht nur einmal, an einem Orte, für einen Beschauerkreis, sondern als Gemeingut für alle Welt, fähig hierhin und dorthin zu wandern und jeden zu erfreuen.

So entstehen die vervielfältigenden Techniken, Holzschnitt und Kupferstich. Hier gewöhnen die Künstler sich an eine zeichnende Behandlung und so ist es leicht erklärlich, daß sie auch bei Gemälden die Zeichnung vorherrschen lassen. In dieser sind sie den Niederländern meist voraus, wie sie ihnen auch, wegen des weit zahlreicheren Hervorbringens, in der Composition an Geschick überlegen sind. Doch an Geschmack, so wie in Farbe und malerischer Ausführung bleiben sie fast durchgängig zurück. Jene Klarheit mit Glut vereint, wie bei den Flandrischen Meistern, erreichen sie nicht, und auch das Streben, mit der Farbe soviel zu leisten, so sehr das Einzelne treu, naturwahr und gefällig auszubilden, ist ihnen fremd. So legen sie zunächst auf die Umgebung weit weniger Gewicht, oft kehrt der alterthümliche Goldgrund wieder, oder er nimmt wenigstens die Stelle der Luft ein, während die Landschaft mit hohem Horizont darunter nur andeutungsweise, ganz ohne feineren Reiz, behandelt ist. Keine so schönen Gebäude, thurmreichen Städte und Schlösser, keine Durchblicke malerischer Kirchenhallen, oder Gemächer mit dem verschiedensten Hausrath ausgestattet kommen bei ihnen vor; und auch die farbenprächtigen, gemusterten Gewänder, die glitzernden Rüstungen, der leuchtende Edelsteinschmuck sind

weit weniger ihr Vergnügen. Das konnten jene wohl malen, die Monate und Jahre lang über einer und derselben Arbeit saßen und zur Zierde dieses einen Werkes Alles, was sie vermochten, aufboten, nicht aber wer von Werk zu Werk getrieben wird, wie unsere Deutschen Meister. Diese geringe Freude am Ausführen bringt freilich den Uebelstand mit sich, daß stets sehr viel den Gehülfen überlassen bleibt und daher die Arbeiten höchst ungleich und im Charakter handwerksmäßig werden. Dies wird dadurch genährt, daß damals die Hauptaufgaben kirchlicher Kunst durch die großen Flügelaltäre gebildet wurden, die in anderen Ländern nur ganz vereinzelt vorkommen, in Deutschland aber in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts allgemein verbreitet sind. Hier hat die Malerei im Vereine mit der Plastik zu schaffen, welche gewöhnlich die erste Stelle für sich in Anspruch nimmt und sieht dadurch ihre Leistungen auf eine mehr decorative Wirkung angewiesen.

Eine desto bedeutendere Rolle spielen die vervielfältigenden Techniken im Kunstleben Deutschlands, das, wie das Land des Buchdruckes, so auch das Land des Bilddruckes ist. Ja der Holzschnitt, welcher der Erfindung des Buchdruckes voranging, hat diesem den Weg gebahnt, ihm nur noch einen Schritt zu thun übrig gelassen. Buchdruck und Bilddruck haben für ihre Entstehung denselben inneren Grund, das Bedürfniß, jeden geistigen Gewinn schnell zum Gemeingut zu machen. Nicht blos die Fürsten und reichen Herren sollen das Vorrecht haben, ihre Hauskapellen und Gemächer mit schönen, frommen Bildern zu zieren. An dem, was der Künstler ersonnen und gemacht, will auch der Aermste seine Freude haben. Das genügt ihm nicht, wenn es in der Kirche als Altarschrein von weitem sichtbar vor ihm und der Gemeine steht; er will es selbst und persönlich haben, mit sich herumtragen, in das eigene Haus es mitheimbringen können. Die großartige Bedeutung von Holzschnitt und Kupferstich ist in der geschichtlichen Forschung noch lange nicht genügend gewürdigt. Nicht der Kunstentwicklung allein kamen sie ja zu Statten; für das gesammte Geistes- und Culturleben waren sie epochemachend. Der im Bilde verkörperte und vervielfältigte Gedanke ward, wie der in Wort und Druck gefaßte, der Herold jeder geistigen Bewegung und eroberte die Welt.

Hauptsächlich als Kupferstecher ist denn auch der Meister thätig, welcher als Deutschlands größter Künstler in dieser Epoche und als Lehrer für die nächste dasteht, Martin Schongauer, schon von seinen Zeitgenossen so hoch in Ehren gehalten, daß sie ihn als pictorum gloria, der

Maler Preis, bezeichneten. Seine Familie stammte aus Augsburg, er aber, wohl bald nach 1420 geboren, war in Kolmar angesessen und thätig, wo er im Jahre 1499 gestorben zu sein scheint.*) Von hier aus verbreitete sein Einfluß sich über das ganze südliche Deutschland, und in Schwaben besonders bleibt keiner davon unberührt. Unter denen, welche der Heimat die flandrische Kunstart vermittelten, steht er an höchster Stelle. Er ist selbst ein Schüler des Rogier van der Weyden gewesen, das wird in einem Briefe des Lütticher Malers Lambert Lombard an Vasari ausdrücklich gesagt, und geht auch aus Schongauers Werken mit größter Entschiedenheit hervor.

Aber Alles, was wir als Verschiedenheiten der Deutschen Kunstweise von der Flamännischen kennen gelernt, gilt ganz besonders von ihm. Auch er ist mehr Erfinder als Darsteller, mehr Zeichner als Maler. Was ihm aber ganz eigenthümlich und dabei ein durchaus vaterländischer Zug ist, das ist die seelenvolle Reinheit der Empfindung, die Alles verklärt, was er schafft. Es ist, als hätten sich mit den Vorzügen Rogiers die Meister Stephans zusammen gefunden. Trotz seiner Flandrischen Schule wacht in ihm wieder der alte heimische Idealismus mit seinen Vortheilen und Nachtheilen auf. Mag er von der neuen realistischen Kunstart auch noch soviel aufgenommen haben, mag er durch sie besonders zu einer großen Schärfe in der Zeichnung gekommen sein, so daß er die Glieder, namentlich die Hände, gewöhnlich zu mager bildet, und bei den Gewändern, die sonst in den Hauptmotiven glücklich sind, die eckigen, unschönen Brüche der Niederländer vorherrschen läßt; so tritt uns dennoch in seinen Gestalten jene hohe Idealität entgegen, welche der Deutschen Kunst in der vorigen Epoche eigen war. Eine holde, unbefangene Lieblichkeit, eine stille Freudigkeit und Gottesahnung, eine Innigkeit des Gemüthes, wie bei den großen Kölnischen Malern, sehen wir bei ihm. Und doch ist seine Auffassung wieder im Grundton eine verschiedene. Nicht Kindlichkeit wie bei den Kölnern waltet bei ihm. Den Charakter seiner Gestalten möchten wir im Gegensatz hiezu, wie zu der ernsten Männlichkeit des Hubert van Eyck, als den einer milden Weiblichkeit, einer reinen Jungfräulichkeit bezeichnen.

Hiezu stimmt diese holde Bescheidenheit im Auftreten, die noch mehr Schönheit und Bedeutung, als äußerlich zur Erscheinung kommen, im Inneren

*) So nimmt Schnaase an, der in der Frage über Schongauers Chronologie jetzt das letzte Wort gesprochen (Mittheilungen der K. K. Centralcommission, Juli 1863).

verbirgt. Adeliger, lauterer, seelenvoller vermögen die besten Italiener ihre Engel- und Madonnengesichter nicht zu bilden, die bei unserem Meister dabei stets so klar sind, daß man bis auf den Grund des Herzens blicken kann. Männer und Greise gelingen ihm nicht im gleichen Maße. So edel seine Apostel und Verkündiger des göttlichen Wortes sind, so wenig reichen sie eigentlich aus. Milde Würde genügt da nicht, wo man einen unter den Kämpfen des Lebens erprobten Charakter sucht. Frauen, Mädchen, Jünglinge muß man von ihm sehen, oder mitunter auch seine Christusgestalten, welche alle Niederländischen Bilder des Heilandes hinter sich lassen. Nur eine Seite vom Charakter des Erlösers ist bei Schongauer betont, aber diese auf desto schönere Weise: unbeschreibliche Sanftmuth und Milde thronen in diesen Zügen.

Mag nun auch das eigentlich Bildnißartige nicht bei ihm vorkommen, mögen seine Gestalten ganz idealer Natur sein, sie entbehren dabei keineswegs der Individualität. Wenn auch ein Hauch von Verklärung über sie ausgegossen ist, es sind doch Menschen, die menschlich empfinden. Das zeigen von den Kupferstichen seine verschiedenen Madonnenbilder, unter welchen die sitzende, deren Kind einen Papagei hält[1]), und die stehende, in halber Figur, über der Mondsichel[2]) wohl die schönsten sind. Dann der wunderliebliche segnende Christusknabe mit dem auseinander wehenden Röckchen[3]), die an Zartheit unerreichte Verkündigung[4]), auf welcher in den reizenden Lockenköpfen sich Anmuth mit Gefühlstiefe paart, die zierlichen Gestalten der klugen und thörichten Jungfrauen[5]), und unter allen den schönen Darstellungen aus dem Leben Marias besonders die edle Composition ihres Todes[6]). Eigenthümlich ist es, zu beobachten, wie der Meister Allem eine Seele verleihen muß. Bei Christi Geburt[7]) blicken Ochs und Esel fast eben so andächtig wie Joseph und Maria auf das Kind, und bei der Anbetung der Könige[8]) machen sie ein so ehrerbietig gastfreundliches Gesicht, als müßten sie den abwesenden Nährvater vertreten.

Aber nicht nur die Zartheit, Wärme und Innigkeit des Gefühles, auch ein kühner Hang zum Phantastischen offenbart sich bei Schongauer, wie ja überhaupt diese beiden Züge im Deutschen Gemüth und in der Deutschen Kunst so gern vereinigt sind. Die Großartigkeit seiner Einbildungskraft zeigt sich am glänzendsten in der Versuchung des heiligen

---

[1]) Bartsch, Peintre-Graveur, Bd. VI, Nr. 29. [2]) Bartsch 31. [3]) Bartsch 67. [4]) Bartsch 1 und 2. [5]) Bartsch 77—86. [6]) Bartsch 33. [7]) Bartsch 4, 5. [8]) Bartsch 6.

Antonius, welche von allen seinen Kupferstichen das Prachtblatt ist*). In den abenteuerlichen Gestalten der acht Dämonen, welche, mit allen Schrecken, die sich nur ersinnen lassen, ausgestattet, den Eremiten in die Luft emporgerissen haben, ist Alles, was bei dem Künstler sonst noch von einer gewissen Scheu und Unsicherheit in den Bewegungen zu finden ist, besiegt; hier tritt dem Beschauer eine so zügellose Keckheit und hinreißende Gewalt entgegen, daß selbst Michelangelo sich bekanntlich versucht fühlen konnte, dies Blatt in der Jugend zu copiren. Von minder günstiger Seite aber zeigt sich dies phantastische Element in den Scenen aus der Leidensgeschichte des Herrn. Solche Scenen giebt Schongauer wie die meisten seiner Landsleute besonders gern, während den Niederländern durchweg friedlichere Vorwürfe zusagen, und sie nur selten an Darstellungen gehen, in denen Kampf und aufbrausende Leidenschaft vorherrschen. Wenn der schleichende Verräther naht, die wilde Rotte den Heiland ergreift, wenn heuchlerische, aufgeschwemmte Pfaffen ihn verdammen und der laute Hohn, die freche Mißhandlung von Alt und Jung über den Gottessohn hereinbricht, überall ist, um Rohheit und Verworfenheit der Widersacher zu schildern, die äußerste Häßlichkeit und Verzerrtheit als Mittel gewählt. Das geradezu Fratzenhafte hat sich eingedrängt und geht weit über die Grenze des Erträglichen; wahre Cretins sind unter den Gestalten. Nicht Mangel an Schönheitsgefühl ist hievon der Grund; wir haben ja gerade Schongauers Sinn für das Zarte und Liebliche schätzen gelernt; auch keine humoristische Absicht hat ihn geleitet, sondern volle, unbefangene Redlichkeit. Das innerlich Häßliche muß ihm auch äußerlich häßlich sein; der Geist muß sich den Körper bauen. Diese bizarren Uebertreibungen, die von so widerwärtigem Eindruck sind und bei einem so liebenswürdigen Künstler desto mehr überraschen, haben darin ihren äußeren Grund, daß die Maler jener Zeit, wie Springer in den Ikonographischen Studien**) nachgewiesen hat, Stoff, Vorgänge und Gestalten aus den geistlichen Dramen oder Mysterien entlehnten. Hier waren den Schergen des Herrn übertrieben-burleske Rollen zugewiesen, und von hier aus waren sie dem Volke nicht nur als boshaft, gemein und entmenscht, sondern auch als äußerlich abschreckend bekannt. Aber der letzte Grund ist doch ein innerlicher, ist immer wieder die Reaction des gothischen Idealismus, welcher ins Phantastische umschlägt, indem er über das Reale hinausstrebt,

*) Bartsch 47. **) Mittheilungen der K. K. Centralcommission. 1860.

aber nicht nach der richtigen Seite, indem er sich das Wirkliche zu geben müht und es doch verzerrt und in solcher Weise überall die gefährliche Klippe für die Deutsche Kunst, selbst Dürer noch mit eingeschlossen, bildet.

Unmittelbar neben diesen Ausartungen aber treten die schönsten Züge der Milde und Innigkeit bei Schongauer auf, so in der Passionsfolge selbst [1]), so in den verschiedenen Darstellungen des Heilandes am Kreuze, bei denen er sich bestrebt, die Situation immer neu und anders zu fassen, mögen wir nun den Erlöser erblicken, wie Engel sein Blut auffangen [2]) oder wie er dem betheuernden Lieblingsjünger die Mutter empfiehlt [3]), mag das Schergengesindel unter dem Holze um Jesu Kleider loosen und den Trauernden Worte des Hohnes zurufen [4]), oder der Hauptmann vom Tode des Gerechten ergriffen sein [5]), mag endlich Christus bereits ausgelitten haben und nun der gewaltsamen Erschütterung eine milde Wehmuth folgen [6]). Daß auch der Künstler, trotz jener bizarren, verletzenden Einzelheiten, schon eine staunenswerthe Großartigkeit der Composition entfalten kann, zeigt die große Kreuztragung, der umfangreichste aller seiner Stiche [7]).

Sein feines Stylgefühl zeigt sich besonders darin, daß er nicht, wie die Niederländer, genrehafte Episoden in die heiligen Darstellungen einwebt. Er theilt mit ihnen die Freude am Häuslichen und Alltäglichen, aber er findet die rechte Stelle dafür. Nicht in die religiösen Scenen zieht er die Momente des gewöhnlichen Lebens mit hinein, sondern er zweigt sie ab als selbständigen Vorwurf für die Kunst. Er sticht eine Bauernfamilie, die, mit Geflügel und andern ländlichen Erzeugnissen beladen, zu Fuß und zu Pferde zu Markte zieht [8]), oder einen Müller, welcher den sacktragenden Esel vor sich her treibt [9]), oder ein paar Goldschmiedslehrlinge, die sich an den Haaren zausen. [10]). Hier spricht ein gemüthlicher Humor sich aus, und mit solchen Blättern wird der Künstler zum Begründer der Genremalerei in Deutschland.

Aber mag sich Martin Schongauer in seinen Kupferstichen auch noch so vielseitig und erfinderisch zeigen, das ganze Vollgewicht seines Könnens und seiner Persönlichkeit ruht dennoch in jenen wenigen Gemälden, die man als eigenhändige Schöpfungen von ihm betrachten kann, den Altarflügeln aus Kloster Issenheim im Museum zu Kolmar und der „Madonna im Rosenhaag" in der Sakristei der dortigen Martinskirche. Dies ist ein schöner, tief dichterischer Gegenstand, den die Kölnischen Meister

[1]) Bartsch 9—20. [2]) Bartsch 25. [3]) Bartsch 23. [4]) Bartsch 24. [5]) Bartsch 22. [6]) Bartsch 17. [7]) Bartsch 21. [8]) Bartsch 78. [9]) Bartsch 89. [10]) Bartsch 91.

schon liebten, und welcher recht der Deutschen Empfindung entspricht. Der Italiener liebt es mehr, die Gottesmutter als thronende Himmelskönigin darzustellen, der Deutsche will sie nahe und echt menschlich sehen. Auf einfacher Gartenbank sitzt sie mit dem Kinde, ganz in Roth gekleidet, in mehr als lebensgroßer Gestalt, unter dem Fuße saftiges Grün, vor einer blumenreichen Hecke mit kleinen gefiederten Gästen, hinter welcher lauter Goldglanz strahlt. Von hier ist freilich noch weit bis zu den Schöpfungen eines Hubert van Eyck, aber seit diesem war im Norden gewiß nichts gemalt, das an Majestät und Andacht neben Schongauers Madonna besteht. Hier hat sich mehr wie sonst der holdesten Schönheit ein wahrhaft persönlicher Charakter gesellt, hier strahlt aus den Zügen nicht jungfräuliche Reinheit und natürliche Innigkeit allein; ihres Wesens und ihrer Sendung, wie der Bestimmung des göttlichen Knaben, der sich an sie schmiegt, ist sie sich bewußt; ihr hoher, bedeutungsvoller Ernst, dem eine leise Wehmuth sich beimischt, legt Zeugniß dafür ab. Auf ebenso hoher Stufe, im Vergleich zu allen nordischen Leistungen der Zeit, steht auch, trotz der herben Magerkeit in Marias Händen und der Gestalt des Kindes, das Verständniß des Körperlichen, welchem der sichere, grandiose Wurf des Gewandes entspricht. Solch ein Werk beweist, wie sehr der Künstler über das handwerksmäßige Wesen rings umher hinausgehen konnte, sobald er alle Kraft zusammennahm, und erklärt sein geistiges Uebergewicht, seinen staunenswerthen Einfluß auf Nah und Fern. Dies Bild enthält die Summe alles damals in Deutschland Erreichbaren und positiv Erreichten. Dies Bild müssen wir stets in Gedanken festhalten, denn es ist der Punkt, von dem die fernere Kunstentwicklung bis zu Holbein ihren Ausgang und Fortgang nimmt.

Ist Schongauer demnach als der Lehrmeister Deutschlands und ganz besonders Schwabens anzusehen, so dürfen wir doch auch einen zweiten Künstler nicht vergessen, der gleichfalls auf die Schwäbische Malerei von erheblichem Einfluß ist, Fritz Herlen, welcher als ein Meister, der mit Niederländischer Arbeit umzugehen wisse, 1467 Stadtmaler zu Nördlingen ward. Gegen Norden nach Franken, gegen Süden nach Schwaben verbreitete sich seine Kunstart, und während Schongauer mehr auf den Geist wirkt, wirkt er auf die Hand. Mit jenem ist er nicht entfernt zu vergleichen. Weder mit der Tiefe des Gefühles noch mit der Erfindung ist es bei ihm weit her. Seine Bedeutung liegt im äußeren technischen Geschick, mit dem er die Niederländische Malart, die er an Ort und Stelle kennen gelernt, sich an-

eignet. Besonders dem Rogier van der Weyden eifert er nach. Mag er gleich in Ausdruck und Zeichnung schwächer sein und auch in der Farbe sein Vorbild nicht erreichen, mag er auch später, den Eindrücken der Jugend fern, und umgeben von der plumpen oberdeutschen Kunst, immer mehr vergröbern, so ist er doch in Deutschland damals der Einzige, welcher die flandrische Tiefe und Sättigung im Kolorit erstrebt, bei den Gewändern sich in Schilderung prächtiger Stoffe gefällt, sich in sorgsam behandelten Einzelheiten ergeht und den landschaftlichen Hintergrund ausbildet.

Unter Herlens und Schongauers Einfluß gelangte nun die Schwäbische Malerei auf eine Höhe, welche Deutschlands übrige Schulen weit hinter sich ließ. Hier stand der realistischen Auffassung ein feineres Schönheitsgefühl als irgendwo anders zur Seite. Besonders gegen die Fränkische Richtung bildet dies einen erfreulichen Gegensatz. Dort war das Bizarre, Abschreckende, Verschrobene noch mehr zu Hause, ohne dabei mit so liebenswürdigen Eigenschaften, wie Schongauer besaß, gepaart und hie und da durch sie gemildert zu sein; dort sprach aus der derben, gewöhnlichen, gleichgiltigen Ausführung oft die höchste Rohheit des Gefühls. In Schwaben wird auch eine Ausbildung der Farbe wie nirgend sonst erreicht. Alles das sind dieselben Eigenschaften, durch welche später unser Hans Holbein der Jüngere, als echter Sohn seiner Heimat, der ganzen Deutschen Malerei vorauseilt.

Ulm und Augsburg sind die Hauptsitze der Schwäbischen Kunst. Der erste Meister von Ulm, Bartholomäus Zeitblom, dessen Geburt um 1440 fallen mag, und der bald nach 1517 gestorben zu sein scheint, war, wie Harzens Forschungen*) annehmen lassen, Schongauers wirklicher Schüler. Unter diesem bildete er sich zum Kupferstecher aus, copirte erst Blätter des Meisters und ging dann zur Erfindung kleiner Genrescenen über. Der Malerei wandte er sich erst später zu, als er die Tochter eines Malers, des Hans Schülein freite, mit dem er zuerst gemeinschaftlich arbeitete. Aber noch in seinen Gemälden zeigt er Schongauers Einfluß. Freilich an Anmuth der Empfindung erreicht er diesen nicht, aber was ihn auszeichnet ist die edle Schlichtheit, Wahrheit und Lauterkeit in Allem was er giebt. In Rücksicht hierauf hat ihn Waagen**) den Deutschesten aller Maler genannt. In der That, ein echt Deutscher Zug prägt sich in seinen Gestalten aus, bei denen derselbe Gesichtstypus mit der stark vortretenden,

*) Naumanns Archiv für die zeichnenden Künste, 1860. **) Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen, I. S. 185.

leicht gebogenen Nase regelmäßig wiederkehrt. Deutsch ist die Treue, Redlichkeit und Aufrichtigkeit, die aus allen Gesichtern uns ansprechen, Deutsch das bescheidene, milde, verständige Wesen, Deutsch endlich aber auch der Mangel an energischem Handeln, an entschlossenem, muthigem Eingreifen, was sich überall als die schwächere Seite von Zeitbloms Kunst zeigt. Und auch viel von specifisch Schwäbischem Naturel verräth sich bei ihm in der scheuen Unbehülflichkeit, dem Sich-nicht-zu-geben-wissen, dem stillen In-sich-gekehrt-sein und Nicht-aus-sich-herausgehen. Lediglich hieran liegt es, wenn seine Stellung eine nicht noch hervorragendere ist. In seinen besten Werken, wie der Verkündigung und den Johannesfiguren des Altars von Eschach im Museum zu Stuttgart, den Scenen aus der Geschichte des Täufers am Altar von Blaubeuren, den Bildern aus der Legende Sanct Valentinians in der Augsburger Galerie, legen alle Gestalten von einer hohen künstlerischen Ausbildung des Meisters Zeugniß ab. Wohlgebildet sind die Glieder, denen nur die Gelenkigkeit fehlt, gut die Verhältnisse, die Zeichnung fest und kenntnißvoll. Ein seltener Geschmack und Adel herrscht in dem einfachen Wurf der Gewänder, und eine Farbe ist Zeitblom eigen, durch welche er die meisten seiner Deutschen Zeitgenossen weit übertrifft. Tiefe Wärme verbindet er mit leuchtender Klarheit und Durchsichtigkeit, sowie mit außerordentlicher Feinheit in den Fleischtönen und mit wohlthuender Harmonie. Nichts fehlt ihm zum wirklich freien und vollendeten Kunststyl, als die kecke Sicherheit, das Selbstvertrauen im Auftreten. Freilich eine gewisse Schwäbische Hartnäckigkeit ist auch dabei. Im Gefühl seines tieferen, gehaltvollen Kernes ist er so sehr erpicht, mehr zu sein als zu scheinen, daß er Alles, was der äußeren Erscheinung zu Statten kommt, als Flitterwerk verachten zu dürfen meint.

Nach zwei ganz verschiedenen Richtungen wird das, was bei Schongauer im Keime lag, von seinen Schwäbischen Nachfolgern entwickelt. Die stille Erhabenheit und religiöse Empfindung wird durch Zeitblom und die Ulmer, das Streben nach Lebenswahrheit und Bewegtheit der Handlung durch die Augsburger Meister ausgebildet. Aber bevor wir die Malerei in Augsburg und die Familie Holbein, die hier auf den Schauplatz tritt, in das Auge fassen, müssen wir erst den Boden betrachten, auf dem sie stehen.

II.

Augsburg heut und damals. — Die Stadt der Deutschen Renaissance und der Maler der Deutschen Renaissance. — Lage und Charakter der Stadt. — Demokratische Reform des Gemeinwesens. — Augsburg im Kleinen widerspiegelnd was ganz Deutschland bewegt. — Unsicherheit gegen außen. — Erbfeindschaft mit Baiern. — Krieg, Leid und Noth aller Art. — Steigerung des religiösen Dranges und Zerwürfniß mit der Geistlichkeit. — Reformatorische Neigung und Humanismus. — Kaiser Max. — Die Bürger in Fest und in Arbeit. — Gewerbe und Handel. — Neuerung überall. — Verkehr mit Italien. — Anregung für den Künstler.

Augsburg tritt dem heutigen Besucher noch in so ausgeprägtem Charakter wie wenige Städte des Vaterlandes entgegen. Auf Schritt und Tritt sprechen die Erinnerungen einer großartigen Vergangenheit uns an. Aber nicht etwa, wie in Nürnberg, an das Mittelalter, sondern an die Periode, welche dem Mittelalter folgte, werden wir gemahnt. Ein geistvoller Schriftsteller, der über Leben und Cultur der ehrwürdigen Reichstadt uns köstliche Studien mitgetheilt*), hat Augsburg das Deutsche Pompeji der Renaissance genannt. In der That, das eine Wort Renaissance faßt Alles zusammen, was uns noch heut als Charakter der Stadt entgegentritt. Die Renaissance hat sich hier so bald und so vollständig Bahn gebrochen, wie an keinem anderen Flecke des Reiches, hat mit solcher Entschiedenheit und Nachhaltigkeit hier Fuß gefaßt, daß ihre Cultur und Kunst bald die Alleinherrschaft behauptete, alle Spuren beinahe der vergangenen Perioden verwischend, allem Einfluß der späteren trotzend, und noch jetzt vor unseren Augen so wohlerhalten und lebenskräftig, als wäre auch hier die mehrhundertjährige Decke eines Aschengrabes schützend darüber gebreitet gewesen. Wenn wir die Straßen durchwandern, so fühlen wir fast ungestört uns in eine Zeit zurückversetzt, von der wir deutlich erkennen, daß sie die größte Zeit Augsburgs war, daß in ihr aber auch Augsburg groß da-

*) W. H. Riehl, Culturstudien aus drei Jahrhunderten.

stand vor allen anderen berühmten und mächtigen Freistädten. Fast nirgend werden wir an das Mittelalter gemahnt, selbst durch die großen kirchlichen Bauwerke nicht, denn sie treten überall gegen das Moderne und Weltliche zurück. Dort, auf dem höchstgelegenen Punkte der Stadt, thront freilich Sanct Ulrich, schlank, stolz und weiträumig, die Umgebung beherrschend, und unten im Thale liegt der Dom, an dem so viele Jahrhunderte ihr architektonisches Können versucht, mit doppeltem Chor nach West und nach Ost, hier gothisch, dort romanisch, mit den berühmten Broncethüren des elften Jahrhunderts, mit den Glasgemälden, die zu den ältesten in Deutschland gehören. Aber auch diese Gebäude stören das Renaissancegesicht Augsburgs nicht. Weder in Anlage noch Ausführung von besonderer Originalität, sind sie nicht bedeutend genug, um sich bemerklich zu machen. Auch werden die Thürme sämmtlicher Kirchen durch keine Spitzpyramiden mehr gekrönt. Diese sind dem modernen Sinne zum Opfer gefallen, der sich Alles anzupassen bestrebt war und sie durch zwiebelförmige Helme ersetzte. Das hat Elias Holl gethan, der größten Deutschen Baumeister einer, der rüstige Vorkämpfer des neuen, weltumbildenden Geschmackes.

Seinen Geist werden wir besonders gewahr, wenn wir recht in das Herz der Stadt blicken, wenn wir an den Perlachthurm treten, der sie so majestätisch überragt. Daneben baut sich ernst und imposant das Rathhaus empor, das Elias Holl in den Jahren 1615 bis 1620 errichtet, für damalige Verhältnisse eine beispiellos kurze Frist. Wenige Schöpfungen nachmittelalterlicher Baukunst in Deutschland sind im Stande, mit dem Augsburger Rathhaus den Wettstreit einzugehen, und der große Goldene Saal im Innern steht würdig da neben den glänzendsten Festräumen der Welt. Nichts Schöneres kann man sich denken, als von hier aus gegen Sanct Ulrich hinaufblicken, die prächtige Maximilianstraße entlang. Nicht so schnurgerade, einförmig und langweilig, wie unsere modernen Straßen, sondern in leichter, eleganter Krümmung zieht sie sich hin; unsere Vorfahren haben sich besser auf malerischen Reiz und perspectivische Wirkung verstanden. Hier steht Palast an Palast, und auch von diesen jeder ein Werk der Renaissance. Denn das einzige mittelalterliche Patricierhaus, der Rest einer Zeit, wo mitten in der Stadt die Geschlechter sich ihre Festungen bauten, das Imhofische Haus, ist vor wenigen Jahren der modernen Industrie zum Opfer gefallen, die es durch eine große Miethskaserne ersetzt hat. Sonst überall der heitere Glanz des sechzehnten und siebzehnten

Jahrhunderts. Alles breite und wohlgemessene Verhältnisse, kräftig ausladende Formen, reiche, energische Verzierungen voll üppiger Lebendigkeit. Ab und zu noch ein Haus mit den Fresken geschmückt, welche damals glühende Phantasie und sinnige Prachtliebe auf die breiten Wandflächen gezaubert. Allegorie und Mythologie bunt durcheinander; oben und unten übermüthige Liebesgötter, für beides verwendbar, ein schimmernder und strotzender Olymp sinnlich schöner Gestalten, Alles in Rausch und Bewegung. Einst war nach dem schönen Brauch, der einem glücklicheren Himmel entlehnt ist, durch solche Gemälde die ganze Stadt zu einem bunten Bilderbuche gemacht; aber jedes Jahr und Jahrzehnt hat daran rücksichtslos zerstört und geplündert, und das noch Vorhandene mindert jeder Tag. Burgkmairs Kriegsbilder in der St. Annengasse gehen allmälig zu Grunde, Matthäus Kagers köstliche Bilder am Weberhause wurden dem Untergange geweiht, und nur Weniges steht so frisch und wohlerhalten da, wie in der Philippine-Welser-Straße jene Fassade des jüngeren Pordenone. Einst aber, im Beginn des sechzehnten Jahrhunderts, haben an solchen Malereien die ersten Meister, wie Hans Burgkmair und Albrecht Altdorfer, ihre beste Kraft erprobt. Dann, in den Zeiten des Verfalls, zeigen die Künstler, deren manierirte Kirchen- und Staffeleibilder uns anwidern, sich hier zwar abenteuerlich und barock, aber kühn, großartig und phantasievoll. Und noch immer ist der heitere, festliche Eindruck zwar verkümmert, doch nicht verwischt.

Mit den Denkmälern des einzelnen Familienglanzes gehen die Denkmäler des bürgerlichen Gemeinsinnes, die öffentlichen Gebäude, den Wettstreit ein, und neben die Patricierwohnungen stellen sich die prächtigen Zunfthäuser der Weber, der Bäcker, der Metzger, theilweise gleichfalls Schöpfungen des Elias Holl. Auch das Zeughaus hinter Sanct Moritz hat er gebaut, es war sein Erstlingswerk. Große Geschütze von herrlicher Arbeit, mit Bildwerk geziert, sind beiderseits am Eingang in langer Reihe aufgefahren. Ueber dem Portal prangt das Broncebild des himmlischen Kriegers, des Erzengels Michael, der das Schwert gegen den niedergeworfenen Satan schwingt. „Belli instrumento, pacis firmamento“ lautet die Inschrift der Fassade; die Bürger wußten, daß Wohlstand, Kraft und Gedeihen nur beruhen konnte auf Wehrtüchtigkeit und selbständiger Kraft. Darum stand Augsburg auch gegen außen trutzig und wohlbefestigt da. Seine Wälle und Gräben, seine halbverfallenen Mauern und kräftigen Thürme bilden noch jetzt den großartigsten Schmuck der Stadt, an malerischen Ansichten

und alten romantischen Erinnerungen reich. Zu den anziehendsten Monumenten der Vorzeit aber gehören die bildergeschmückten Brunnen, die man fast auf allen Gassen und in allen Höfen sieht. Die größten und prächtigsten sind die drei ehernen Brunnen in der Maximilianstraße, am Schluß des sechzehnten und am Anfang des siebzehnten Jahrhunderts von den Niederländischen Bildhauern Adrian de Vries und Hubert Gerhard geschaffen und ausgeschmückt mit den Statuen des Mercur, des Hercules und des Römischen Kaisers Augustus, zu dessen Füßen die Götter der vier Augsburger Bäche und Flüßchen ruhen, und der die Hand segnend ausbreitet über seine [illegible] Glanz und zu solcher Größe gediehene Colonie. Daß sie ihm Ursprung und Namen verdankt, hat die alte Augusta Vindelicorum niemals vergessen. Sie allein von so vielen Städten, die nach Augustus genannt worden, hielt diesen Namen durch alle Jahrhunderte fest, und als jenseit der Alpen der Geist des Alterthums wieder zu erwachen begann, da bekannte sie sich, eine Römerstadt zu sein; der neuen Cultur, die von Italien her eindrang, öffnete sie Thür und Thor, zuerst und am entschiedensten in ganz Deutschland, sie, die echte Stadt der Deutschen Renaissance.

Nur aus der Stadt der Deutschen Renaissance konnte der Maler der Deutschen Renaissance hervorgehen. Als solcher aber steht Hans Holbein der Jüngere in der Kunstgeschichte da, als solchen werden wir ihn im Verlauf unserer Betrachtungen anzusehen haben, ihn, welchen wir schon eingangs durch und durch modern, wie es keiner seiner gleichzeitigen Landsleute ist, genannt. Darin liegt seine Eigenthümlichkeit und Größe, daß er, was kein anderer Deutscher Künstler, auch nicht Dürer, gewagt, sich völlig losreißt von der mittelalterlichen Ueberlieferung und zuerst den neuen Weg betritt. So spielt er ganz dieselbe Rolle unter den Künstlern, welche Augsburg unter den Städten spielt. Riehl*) hat treffend ausgesprochen, daß nicht das Mittelalter, sondern der Bruch mit dem Mittelalter unserer Reichstadt die tiefste Originalität gewann. Der Schwerpunkt ihrer ganzen Geschichte ruht in der Uebergangsperiode vom Mittelalter zur neueren Zeit. In diesem einen Zeitpunkte läßt sie alle übrigen Deutschen Städte hinter sich zurück, hier hat sie einen bestimmten historischen Beruf für das ganze Vaterland zu erfüllen. Nicht blos in architektonischer Hinsicht, nicht blos seiner äußeren Physiognomie nach ist Augsburg die Stadt der Renaissance, sondern in seiner ganzen geschichtlichen Stellung. Und so ist es

*) Culturstudien. S. 285.

nicht überflüssig, wenn wir auf diese, wenn wir auf Augsburgs damalige Culturentwicklung einen Blick werfen. Hiedurch gewinnen wir für das Bild, welches wir von dem großen Augsburger Maler entwerfen wollen, den Grund. Ueber den Boden, auf welchem er fußt, über die Umgebung, aus der er emporwächst, uns klar zu werden, ist um so wichtiger, als über des Künstlers eigenes Leben die Quellen so überaus spärlich sind.

Schon durch die Lage war der Reichstadt ihre Bedeutung und Bestimmung vorgezeichnet. Die Anhöhe, auf der sie ruht, der lustige Bühl, wie es in Merians Topographie*) heißt, gehört zu den letzten Ausläufern der Bairischen Hochebene und macht die Stadt auch zu einem strategisch wichtigen Punkte, der die Gegenden an Lech und Donau beherrscht. Aber nur wider den Feind steht sie trotzig und verschlossen da; gern und gastlich öffnet sie sich dem Freund. In ihr ist immer Verkehr. Zwei benachbarte Gaue, Schwaben und Baiern, stoßen hier zusammen; hier geht die Straße nach den Alpen, nach Italien vorbei. Aus keiner gesegneten, reich bebauten Flur ragt Augsburg empor; das Lechfeld ist eine öde, dürftige Gegend. Aber die rüstige Anstrengung weiß auch aus schlechtem Boden den Bedarf zu gewinnen. Dazu ist, wie schon vor Alters gerühmt wird, die Luft heilsam und frei und „um und um eine weitschweifige Weid, ein feist letticht Erdreich, lustige Felder, zum Gevögel und andrem Wildpret bequem, mit den schönsten Forsten umgeben." Alles, heißt es, was der Mensch bedarf, oder ersinnen und begehren mag, ist hier zu bekommen. Und so ist Augsburg ehemals vielfach besungen und gepriesen worden als eine „schöne, lustige, zierliche, wohlerbaute, saubere, ganz bequem gepflasterte, mit fröhlichem Volk und sonderlich schönen Weibspersonen, künstlichen Handwerkern und dergleichen begabte Stadt."

Der Hauptvortheil der Lage ist ihr außerordentlicher Wasserreichthum. Der Lech, der sich unterhalb Augsburgs mit der Wertach vereinigt, ist kein schiffbarer Strom, der an und für sich den Handel begünstigte. Aber dem Gewerbe nach jeder Richtung hin dienen durch ihr großes natürliches Gefälle diese beiden Flüsse, welche mit noch zwei kleineren Bächen die ganze Stadt in unzähligen Armen durchschneiden. Augsburg ist auf das Gewerbe angewiesen, das mit Fleiß, Kraft und Kenntniß ausgeübt,

*) Topographia Helvetiae, Sueviae etc. 1642.

es auf seine Höhe gebracht hat, und erst hierauf fußend konnte der glänzende Handel sich entfalten, der immer erst in zweiter Linie steht.

So muß denn auch die ganze politische Entwicklung*) darauf hindrängen, daß denjenigen Bürgern, welche die eigentlich gewerbtreibenden sind, das Uebergewicht in der Regierung zufällt. Erst nachdem die große demokratische Reform in der städtischen Verfassung vor sich gegangen ist, kann Augsburg allmälig sich zu der Stellung emporschwingen, die ihm gebührt. Bis zum Jahre 1368 wurden Rath und städtische Aemter „durch gnädigste Verwilligung der Römischen Kaiser und ihrer Vögte" allein aus den Geschlechtern besetzt. Jetzt aber will es den gemeinen Mann bedünken, die Herren gingen zu sehr ihrem Privatvortheil nach, und außerdem giebt es fortwährend Streit und Zwiespalt unter den Patriciern selbst. Nachdem man sich lange im Stillen beschwert, ergeht man sich jetzt in lauten Klagen. Man beruft sich auf Straßburg und Zürich, wo schon vor Jahren die Gewalt der Geschlechter beschränkt und diese gehörig „eingetrieben" waren. Endlich kommt es zur That. Am 30. Oktober wird der Anschlag unversehens ausgeführt. Vor Tagesanbruch hat das Volk, oder, wie die Chroniken sagen, „der Pöbel", die Straßen besetzt und steht früh Morgens in gewaffneten Haufen vor dem Rathhaus. Erschreckt geben die Bürgermeister und der schleunig zusammenberufene Rath klein bei; ganz freundlich, ja dienstfertig lassen sie die Rottirer fragen, was ihr Begehr sei, und mit gebührender Bescheidenheit und Ehrerbietung wird ihnen die Antwort zutheil: für ihren Leib und ihre Güter sollten sie ganz und gar nichts zu besorgen haben, es geschehe solches allein um des gemeinen Nutzens und besseren beständigen Friedens willen; nur Stadtregiment und Aemter sollten sie mit ihnen theilen. Da ihm nichts Andres übrig blieb, willigte der Rath in ihr Begehren, daß erstens die ganze Bürgerschaft in Zünfte abgetheilt werden und die Zunftmeister Sitz und Stimme im Rath erhalten sollten, zweitens aber von den beiden jährlich eingesetzten Bürgermeistern der Eine stets aus den Zünften gewählt würde. Solches ward beschlossen und feierlich beschworen auf hundert Jahr und einen

*) Für die Geschichte der Stadt sind benutzt: Marx Welser, Chronika der Weltberühbmten Reichs-Statt Augspurg. 1595. Dann: Handschriftliche Chronik nach Burkhard Zink, 1565, auf der Königl. Bibliothek zu Berlin, die Geschichten Augsburgs von P. v. Stetten, E. v. Seida, Gullmann; David Langmantels Historie des Regiments in Augspurg, 1725. Paul von Stetten. Erläuterungen .... aus der Geschichte der Reichstadt Augsburg. 1765. u. s. w.

Tag, was nach Deutschem Recht soviel als für ewige Zeten heißt. Als demnach der Aufruhr, der ein so seltsam und schrecklich Ansehen gehabt, ganz unvermuthet ein ruhiges Ende genommen, war der Rath so froh darüber, daß er der Bürgerschaft ein ansehnliches Geschenk Wein verehrte. Den trank man noch denselbigen Abend lustig und guter Dinge aus und befestigte beiderseits die Freundschaft von neuem. Gegen diese Aenderung des Regiments hat nachher selbst Kaiser Karl IV., „welcher doch ein hochverständiger Fürst und des Papstes bester Freund gewesen," nichts zu erinnern gehabt.

Augsburgs Geschlechter hatten nicht einmal gegen den eigenen Vortheil gehandelt, indem sie einen Theil ihrer Vorrechte aufgaben. Was sie gegen innen verloren, gewannen sie gegen außen wieder durch die Stellung, welche ihre Heimat jetzt immer entschiedener in Anspruch nahm. Freie Reichstadt war Augsburg schon seit Conradins Zeit, unter dem es um vieles Geld die Oberhoheit der Schwäbischen Herzöge abgelöst. Und auch gegen den Kaiser stand es ziemlich unabhängig da, wenn gleich das Malefiz- und Halsgericht bis 1447 noch bei dessen Vögten war. Kaiser Ludwig der Baier, Ruprecht, Sigismund begabten es mit vielen Privilegien. Durch jene Verfassungsneuerung war der erste Schritt zur ferneren freiheitlichen Entwicklung geschehen.

Der Gang, welchen dieselbe von nun an nahm, spiegelt im kleineren Rahmen dasjenige ab, was damals ganz Deutschland bewegte. Es ist eine Entwicklung unter fortwährenden Kämpfen, die hervorgerufen sind durch die traurigen Zustände des Reiches, die Machtlosigkeit des Kaisers, die Unsicherheit und Unordnung überall. Frieden gegen außen giebt es beinahe nie; eine Fehde nach der anderen ist auszufechten. Besonders gegen die benachbarten Bairischen Herzöge ist die Feindschaft traditionell. Oft beschwichtigt, lodert der Zwist immer wieder von neuem auf. Die Baiern fallen in das reichstädtische Gebiet und überrumpeln die Ortschaften. Auf beiden Seiten der Reichstraße wird Alles verheert, geplündert und in Rauch gen Himmel geschickt. An Raub und Brandschatzungen haben sie meistens nicht genug; sie versperren öfters der Stadt den Lech, um ihr durch Wassermangel Schaden zu thun. In allen solchen Kriegsfällen geht es den Familien, welche Güter von Baiern zu Lehen haben, wie die Langmantel, am schlimmsten. Man zieht ihre Besitzthümer ein und giebt sie nur gegen schweres Geld wieder heraus. Zugleich verbieten die Bairischen Fürsten ihren Unterthanen die Zahlung aller jährlichen Renten und

Schulden, die sie an reichstädtische Bürger zu entrichten haben und untersagen den Augsburgern jede Hantirung und jeden Verkehr im Bairischen Land. Im Jahre 1409 wird sogar von den Baiern das Grenzdorf Friedberg, ein Name der wie Spott klingt, befestigt, eine beständige Bedrohung der Stadt; für Alle, die daraus Verbrechens und Schulden halber entlaufen sind, ein Asyl, „nicht mit geringem Schaden und Hohn gemeiner Stadt Augsburg."

Und nicht nur die wirklichen Fehden störten Ruhe und Verkehr. Auch in Friedenszeiten war Habe, Gut und Leben der Bürger durch die Straßenräuber bedroht, welche die Landleute überfielen, die Reisenden beraubten, die Waarenzüge der Kaufleute abfingen und ganze Dörfer in Brand steckten. Wenn man solcher Gesellen habhaft ward, so machte man kurzen Proceß mit ihnen, und war mit dem Galgen gleich bei der Hand. Aber es war immer frischer Nachwuchs da; herabgekommene Ritter, Flüchtlinge aus den Städten, Bairische Hofleute stellten ihr erhebliches Contingent und immer waren als Rückhalt die Bairischen Fürsten da, die offen und heimlich der Reichstadt jeden Trutz und Schaden boten. Die Stadt Wasserburg am Inn war ein förmliches Raubnest, ein Zufluchtsort aller Uebelthäter, bis sie im Jahre 1465 unter Zustimmung des Kaisers gestürmt und abgebrannt ward. Hiezu hatten die Augsburger sich sogar, was selten genug vorkam, mit ihrem Bischof verbunden.

Jene Fehden werden ohne jede Achtung vor dem Privateigenthum, voll Grausamkeit und Gewaltthätigkeit geführt; aber auch an das Schlimmste gewöhnt man sich, und da sie gar nicht mehr aufhören, beginnt man es nicht mehr so ernst damit zu nehmen. Als Augsburg im Jahre 1462 durch Herzog Ludwig von Baiern-Landshut belagert wird, da berichten die Chroniken, daß, wiewohl es sonst beiderseits ganz feindselig und viehisch zugegangen sei, die Bürger doch nicht von ihrer Frömmigkeit, Treue und Aufrichtigkeit, oder, wenn man's recht nennen möchte, ihrer Deutschen Einfalt gelassen, sondern dem Feind, so oft er's begehrte, Malvasier, Lebzelten und Confect ins Lager hinausgeschickt hätten.

Dieser Herzog Ludwig war der Todfeind der Stadt. Er stand ihr gegenüber wie gleichzeitig der Brandenburgische Markgraf Albrecht Achilles den Nürnbergern, Graf Ulrich von Würtemberg den Bürgern von Ulm und Eßlingen gegenüberstand. Denn damals, in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, unter Kaiser Friedrichs III. trostlosem Regiment, gingen die gleichen Bewegungen und Kämpfe durch ganz Deutschland hin.

Das war nirgend ein blos persönlicher Streit. Fürsten und Adel traten dem freien Bürgerthum überhaupt entgegen, dessen Wohlstand, Bildung und Thätigkeit ihnen ein Dorn im Auge war, und welches Gut und Blut an die Erkämpfung seiner Unabhängigkeit setzen mußte. Bis zur völligen Erschöpfung aller Kräfte hüben und drüben, bis „beide Theile nach vielfältigem Jammer und Trübsal dieses Wesens müd worden," währte stets der Krieg, um durch einen gänzlichen und ewigen Frieden, der aber niemals lange dauerte, beschlossen zu werden.

Mag indeß Handel und Wandel auch noch so sehr gestört werden, die Zustände bringen auch ihr Gutes mit sich: sie nöthigen die Bürger, mit eigener Kraft für ihre Freiheit einzustehen, nicht blos durch Söldner sich vertheidigen zu lassen, sondern selbst die Waffen zu führen. Erst sind sie zu Anstellung einer Schlachtreihe ziemlich ungeschickt und ziehen je zwei und zwei, wie die Schulknaben, „in langer, kindischer und ungereimter Ordnung," so daß sie von den Fremden schimpflich ausgelacht werden, zu Felde. Dann aber benutzen sie jeden friedlichen Moment, um was zum Kampf gehört zu erlernen, und stellen sich einen erfahrenen Kriegsmann als Obersten an. Unterdeß aber ist im Jahre 1487 auf kaiserlicher Majestät Anregung der Schwäbische Bund von den Fürsten und Prälaten, den Grafen und Rittern, den freien und Reichstädten des Gaues gegründet, um durch kräftiges und gewaffnetes Zueinanderstehen den Frieden zu wahren. Am 3. December des folgenden Jahres begehren nun auch Rath und Gemeinde von Augsburg in dieses Bündniß einzutreten, in welchem sie bald eine hervorragende Stellung einnehmen, und das ihnen gegen die Bairischen Nachbarn den besten Schutz gewährt. Nicht lange danach, schon im Jahre 1492, findet auch die erste größere Kriegsunternehmung des Schwäbischen Bundes statt, als er wider Herzog Albrecht von Baiern zieht, über den die Reichsacht verhängt war. Es muß ein prächtiger Anblick gewesen sein, als das vereinigte Kriegsvolk damals durch Augsburg marschirte, die Ulmer als die Stärkesten und Stattlichsten von Allen, denn sie haben 77 Reiter und 400 zu Fuß, und dazu „die größte Karrenbüchs unter all andern, so siebenzig Centner gewogen und das Kätherlin von Ulm genannt ward."

Wie aber die ganze deutsche Nation nicht durch Kriegsnoth allein, sondern durch mannigfaltiges anderes Unglück heimgesucht ward, so Augs-

[illegible] Schrecken und Aufregung weichen aus den Gemüthern [illegible] ist das eine Schlimme überstanden, so wird vielleicht am Himmel [illegible] Komet sichtbar, der neues Uebel zu verkünden scheint, und es trifft [illegible] immer wieder irgend etwas ein, das als Erfüllung dieser himmlischen Drohung betrachtet werden kann. Nachrichten von Erdbeben, von großen Theuerungen kehren unaufhörlich wieder. Dann kommt einmal, wie im Juni 1474, ein großer Sturm, welcher durch das ganze Land saust, aber in Augsburg besonders verheerend ist, die neuerbaute Ulrichskirche zusammenstürzt und fünfunddreißig Menschen unter ihren Trümmern begräbt, Dächer fortweht, Bäume entwurzelt, die Tücher von der Bleiche in den Lech weht, die Diebe vom Hochgericht reißt. Seuchen treten auf, deren Verheerung eine furchtbare ist; die Pest von 1420 rafft 16000 Menschen, die von 1462 11000 hin. Mitten unter den größten Kriegswirren brach diese herein, und als ein Strafgericht von oben ward sie wie alle ähnlichen Erscheinuugen angesehen. „Damit wir Menschen nicht allein einander bei den Haaren herumzögen, schickte Gott der Herr nach diesem auch die Pestilenz unter das Volk“ — so reden die alten Nachrichten davon.

Solche Ereignisse haben überall dieselbe psychologische Folge. Das Gemüth jedes Einzelnen wird auf das heftigste erschüttert. Frömmigkeit und Inbrunst nehmen zu, die religiöse Hingebung, Sehnsucht und Zerknirschung sind so glühend wie nie zuvor. Und neben der Steigerung des religiösen Sinnes die größte Mißachtung, der eingewurzelte Haß gegen die Priester, welche dem religiösen Bedürfniß so wenig Genüge thun, durch ihre Habsucht und ihren niederträchtigen Lebenswandel das größte Aergerniß erregen.

Unausgesetzte Zwistigkeiten mit der Geistlichkeit mußten in Augsburg ganz besonders vorkommen, das nicht nur freie Reichstadt, sondern auch bischöfliche Residenz war. Zwei selbständige Mächte waren von den nämlichen Mauern umschlossen; der Bischof ging nicht mit den Interessen der Stadt, sondern verfolgte besondere Zwecke, die jenen Interessen oft schnurgerade entgegenliefen. Die Geistlichen, welche mit den Bürgern lebten, waren doch von den städtischen Gerichten eximirt und der Gerichtsbarkeit des Bischofes unterworfen. Hiezu kommen die großen Einnahmen die noch größere Habsucht des Klerus, das müßige Wohlleben, welches der angestrengten Thätigkeit der Bürger in starkem Gegensatz steht. : Bischof von Augsburg kann sich die Einnahme von mehr als tausend arren zu Nutze machen, muß aber seinerseits auch wieder 800 Gulden

jährlich an die päpstliche Kammer zahlen. Selbst von den besten Bischöfen wird geklagt, wie sehr sie auf ihren eigenen Nutzen abgerichtet gewesen und mit wie filzigen Auflagen sie ihre Unterthanen beschwert. Ja nicht nur die eigenen Hintersassen ziehen die Bischöfe zu Abgaben heran, auch mit den Pächtern und Bauern der Bürger versuchen sie wider alles Recht und Herkommen das Nämliche, als ob dieselben ihre Leibeigenen wären. Selbst Waffengewalt wenden sie an, um zum Ziele zu kommen. Bischof Friedrich von Zollern zieht aus solchen Gründen im Jahre 1490 gegen die Bauern von Menchingen zu Felde und belagert sie; als die Augsburger ihnen zu Hülfe kommen, macht er schnell Frieden, und als diese dann wieder abgezogen sind und die Bauern ihre Waffen niedergelegt haben, fällt er ohne Treu und Glauben über sie her. Zu verschiedenen Malen hört man, daß die Stadt vom Bischof, der allerlei Ansprüche erhebt, beim Papst verklagt wird; denn wer, so lautet die ewige Beschwerde, „wollte diese vollen Wänst' erfüllen!" Und nicht zu Erpressungen allein wird der Name des heiligen Vaters benützt. Eine päpstliche Bulle weiß man auch im Jahre 1475 zu erlangen, um eine bischöfliche Bestimmung zu bestätigen, welche den Augsburgern das Canonicat ganz verschloß, um dasselbe allein dem Landadel vorzubehalten und dadurch desto sicherer eine den städtischen Interessen entgegenstehende Partei zu bilden. Trotz und Unrecht gegen die Stadt, welche den Reichthum des Kapitels und der Geistlichkeit stets durch soviel fromme Stiftungen vermehrt hatte, waren schreiend genug. In Kriegeszeiten neigen die Bischöfe sich oft den Gegnern der Reichstadt zu; mit den Erbfeinden, den Baiern, stecken sie gewöhnlich unter einer Decke. Bei einer solchen Veranlassung war es geschehen, daß im Jahre 1388 der Rath die bischöfliche Pfalz niederreißen und schleifen ließ. Auch bloße Neckereien zwischen den beiden Parteien sind häufig. Um den Bürgern einen besondern Tort anzuthun, läßt im Beginn des 16. Jahrhunderts Bischof Heinrich IV. von Lichtenau auf seiner Pfalz einen Thurm erbauen, von wo man die ganze Stadt, die sich doch so groß vorkam, übersehen konnte.

Dieser innere Unfrieden hatte einen besonders hohen Grad zu Anfang des 15. Jahrhunderts erreicht, zur Zeit der kirchlichen Spaltung, welche das Concil von Kostnitz hervorrief. Wie Gegenpäpste gab es auch in Augsburg Gegenbischöfe, und Klerus wie Bürgerschaft waren in zwei Parteien geschieden. Solche Verhältnisse ließen natürlich die Zuchtlosigkeit den äußersten Grad erreichen; das verruchte Leben der Geistlich-

keit steigerte sich immer mehr; ihrer wahren Bestimmung vergaß sie vollkommen; die Domherren lagen sich gegenseitig in den Haaren und ließen sich wiederholt zur offenen Gewalt hinreißen. Es war „so ein wildes Wesen bei ihnen worden,“ daß sie in ihre Consistorien nicht im leinenen Chorrock gingen, sondern einen Panzer unter den Kleidern trugen und statt der Gebetbücher und Paternoster Dolche und Schwerter an der Seite hatten, und sich selbst einander „wie tolle, rasende Wölfe tribulirten.“ Dieser Zwiespalt bringt es mit sich, daß einer der beiden Prätendenten des bischöflichen Stuhles, der beim Klerus am meisten, in der Bürgerschaft am wenigsten Boden hat, die Stadt in den Kirchenbann thut. Da zieht dann die ganze Klerisei von dannen, mit Ausnahme der Bettelmönche, über welche der Bischof keine Gewalt hat, und die, aus den untern Volksklassen stammend, eine mehr demokratische Richtung vertreten und zu den übrigen Orden wie zu den Weltpriestern im Gegensatze stehen. Den gewöhnlichen Gottesdienst halten sie ab und versehen die Sterbenden mit Nachtmahl und letzter Oelung, aber daß Jemand an geweihter Stätte begraben werde, lassen sie nicht zu.

Doch auch der Bann verlor allmälig seine Kraft und seinen Schrecken durch den Unwerth und die Unsittlichkeit derer, die ihn verhängten. Nicht nur daß die ärgsten Frevel vorkommen, sie werden durch die Straflosigkeit von oben her förmlich autorisirt. So hatte zum Beispiel im Jahre 1477 ein Priester, der Frischhans wegen seiner Herzhaftigkeit genannt, in der Kirche einem unmannbaren Mädchen Gewalt angethan. Als der Weihbischof dies Bubenstück nicht strafen wollte, ließ der Rath den Schuldigen ergreifen und, da er nicht unter seiner Gerichtsbarkeit stand, gefesselt auf einem Karren nach der bischöflichen Sommerresidenz Dillingen fahren. Dem Bischof aber scheint das Verbrechen nicht der Rede werth, er läßt den Uebelthäter gleich wieder frei und thut die ganze Gemeine, weil sie Hand an seinen Gesalbten gelegt, in Bann. Da aber finden wir doch schon in den alten Nachrichten die Bemerkung, daß der Bann von der Bürgerschaft wenig geachtet worden sei. Solche unsauberen Geschichten von Geistlichen, solche Beispiele der Straflosigkeit, mögen sie begehen was sie wollen, solche Frechheit bei Hochgestellten und Untergebenen werden immer wieder und wieder in den Chroniken erzählt.

Pfaffen und Mönche treten in der Wirklichkeit ganz so auf, wie sie der gleichzeitigen satirischen Volksliteratur, ja auch in der bildenden Kunst erscheinen. So bei dem anonymen Kupferstecher, der nach den

Anfangsbuchstaben, mit denen er einige Blätter bezeichnet hat, als Meister E. S. in der Kunstgeschichte bekannt ist, und welcher für den Deutschen Kupferstich als der eigentlich bahnbrechende Künstler, als der Vorgänger des Martin Schongauer dasteht. Eine Anzahl aus Thier- und Menschengestalten zusammengesetzte gothische Initialen sind unter allen seinen Arbeiten das Interessanteste, und von diesen Initialen die merkwürdigsten und drolligsten sind ein paar Blätter, bei welchen Bettelmönche in obscönen Stellungen und den bedenklichsten Handlungen die Hauptrolle spielen. Die tolle Ausgelassenheit ist hier nur der Mantel für eine sehr ernstgemeinte Satire. Was man den frommen Herren zutraute und in welchem Ansehen sie standen, sieht man hier klar.

Als im Jahre 1490 die Geistlichkeit wieder einmal nach allerlei Händeln ungerechterweise den Bann verhängt und die Stadt verlassen hat, aber weil der Bann nicht mehr die alte Wirkung thut, wieder zurückkehren will, läßt sie den Schwäbischen Bund um sicheres Geleit bitten. Vom Augsburger Rath aber erfolgt auf die Verwendung des Bundes der kostbare Bescheid: „Es sei nicht in seinem Vermögen, solche heiligen Leute bei solcher ihrer großen Frechheit vor einem jeden zu beschützen." Die alte Macht und Stellung, deren Hauptstütze doch die öffentliche Meinung war, hatte bereits die heftigste Erschütterung erfahren. Schon kommen in der Fastnacht des Jahres 1503 Aufzüge vor, welche die gottesdienstlichen Gebräuche öffentlich verspotten. Vermummte Bürger tragen eine Geiß auf einem Kissen umher, die ein als Priester Verkleideter am Brunnen taufen muß, und treiben sonst allerlei Unfug.

Hier freilich wird nicht nur Kirchenbuße sondern auch Gefängniß von der weltlichen Obrigkeit verhängt. Diese hält auch sonst mit großer Strenge auf Beobachtung der äußeren religiösen Gebräuche. Im Jahre 1505 wird ein Weber, der zur Fastenzeit mit seinem Weibe, einer Kindbetterin, Fleisch gegessen, an den Pranger gestellt, und das gilt noch als gelinde Strafe, auf große Fürbitte und weil er sonst allgemein als ein aufrichtiger Mann bekannt war. Immer ist auch die Opferwilligkeit gegen die Kirche auf gleicher Höhe, ja vielleicht sogar noch im Steigen begriffen. Als Bruder Konrad Mörlin von St. Ulrich öffentlich zu Spenden auffordert, um ein kostbares Reliquiarium des heiligen Simpertus herzustellen, da ziehen Männer und Weiber ihre Ringe von den Fingern und reichen sie ihm dar. Der Zulauf zu den Predigten steigert sich immer mehr, und Alle geben was sie nur haben, Gürtel, Agraffen, Hals-

ketten hin. Religiöser Sinn lebt im ganzen Volke und schlägt in den hellsten Flammen der Inbrunst und Begeisterung auf, wenn wirklich einmal das religiöse Bedürfniß befriedigt wird. Als Capistrano, der berühmte Bußprediger, bei seinem Zuge Augsburg berührt, schlägt sein Wort mächtig ein. Ihren Putz, ihre Würfel, ihre Spielkarten werfen die Leute auf den Scheiterhaufen, den er anzündet. Noch ist ein gleichzeitiges Bild, welches dies darstellt, wahrscheinlich Augsburger Ursprungs, auf der städtischen Sammlung in Bamberg zu sehen. Und als Bischof Friedrich von Zollern, um der mit großem Unfleiß betriebenen Predigt des Evangeliums wieder aufzuhelfen, 1487 seinen Freund und Lehrer Johann Geiler von Kaisersberg aus Straßburg beruft, ist die Wirkung eine gewaltige. Dieser Mann gehörte freilich auch der freieren religiösen Richtung an, ja bildete den Mittelpunkt derselben im ganzen südlichen Deutschland. Er wußte Eindruck zu machen auf den gemeinen Mann, weil er in Wort und Auffassung ganz volksthümlich war. Auch gegen die Laster der Geistlichen nahm er kein Blatt vor den Mund; er predigte frei, unverhohlen und rundheraus. Vier Monate lang wirkte er in Augsburg, und als ihn dann die Straßburger nicht mehr entbehren mochten, wollte man ihn kaum ziehen lassen. Sein Beispiel findet Nacheiferung, seine freiere Richtung in der Stadt selbst Bekenner. In demselben Jahre schreibt dort der Priester Wolfgang Aitinger gegen die Trägheit in Verrichtung des Gottesdienstes wie gegen den unehrbaren Wandel des Klerus. Johann Faber, Prior der Predigermönche, und Veit Bild, ein ausgezeichneter Mönch im Sanct Ulrichkloster, gehören ebenfalls zur fortgeschrittenen theologischen Partei.

Der mächtige religiöse Drang des Volkes, welcher so selten durch die Kirche Befriedigung fand, mußte sich natürlich der Opposition gegen die Kirche bald schwächer, bald entschiedener zuneigen. Schon Wicliffes Lehre hat seit dem Schluß des 14. Jahrhunderts viele Anhänger in Augsburg. Mögen sie auch noch so still, ehrbar und eingezogen leben, die Ketzermeister verfolgen sie auf das heftigste und überliefern sie dem Feuertode. Auch die Lehre des Huß findet viele Bekenner, die niemals gänzlich auszurotten sind. Und als endlich Luther aufgetreten ist, gewinnt die Reformation ganz allgemein Boden, nicht nur beim gemeinen Mann, sondern gerade bei denen, die vorzugsweise für verständig und gelehrt gelten, bei den Rathsverwandten und in den höchsten Kreisen der Stadt, ja selbst unter den Geistlichen und Domherrn.

Sie war vorbereitet genug, denn diejenige Richtung, welche neben der reformatorischen stand und im Bunde mit ihr den Kampf gegen das alte System unternahm, die humanistische, hatte hier so entschieden wie an wenigen Orten des Reiches Fuß gefaßt. Augsburg war freilich nicht der Sitz einer Universität, auch ein Gymnasium wurde erst viel später gegründet, aber zahlreiche Privatmänner gaben sich dort dem classischen Studium hin und förderten es auf jede Weise. Doctor Konrad Peutinger steht als der größte unter ihnen da, patricischem Geschlecht entsprossen, der Stolz seiner Heimat als Gelehrter wie als Staatsmann, und seit 1493 als Stadtschreiber in ihrem Dienst. In Italien hatte er sich Geistesrichtung und Kenntnisse geholt, zu so ausgezeichneten Männern wie Pico della Mirandula war er dort in freundschaftliches Verhältniß getreten, und in Deutschland stand er neben Reuchlin, Pirkheimer, Celtes als einer der berühmtesten Humanisten da. Wie es sonst nur in Italien vorzukommen pflegt, hatte seine Gemahlin, dem edlen Geschlecht der Welser entsprossen, ebenfalls gelehrte Bildung empfangen und war ihrem Gatten Gefährtin seiner Studien. Ja selbst ihr Töchterchen Juliane war, gleichfalls nach Italienischem Muster, ein Wunderkind. Mit vier Jahren bewillkommnete sie den Kaiser, als er 1504 nach Augsburg kam, im Namen des ganzen Rathes in lateinischer Sprache. Geschichtlichen wie literarischen Studien gab Peutinger sich hin. Besonders eifrig aber forschte er den Antiquitäten nach, und gab im Jahre 1506 „Bruchstücke Römischer Alterthümer in der Augsburger Diöcese“ heraus.*) Dabei hatte er selbst in seinem Hause eine bedeutende Sammlung von Antiquitäten, und seine Bibliothek war in ganz Deutschland berühmt. Mit Kaiser Maximilian stand er nicht nur im engsten literarischen Verkehr, sondern war sein Vertrauensmann in jeder Hinsicht und ward auch zum kaiserlichen Rath ernannt. Von ihm wie von der Stadt wird er wegen seiner Redegewandtheit vielfach zu diplomatischen Sendungen benutzt.

Augsburger Abkunft ist auch der Kanzler des Kaisers, Matthäus Lang, Bischof von Gurk, später Cardinal und Erzbischof von Salzburg, bei Papst Leo X. in besonderer Gunst und von Konrad Celtes als ein Patron der Poeten gepriesen. In niederen Verhältnissen geboren, hatte er sich durch seine Kenntnisse, seine diplomatische Gelenkigkeit, seine feine Weltbildung emporzuschwingen gewußt, als „ein emsiger Mann“ in den

*) Romanae vetustatis fragmenta in Augusta Vindelicorum et ejus Dioecesi, bei Erhard Ratold in Augsburg erschienen.

Chroniken bezeichnet. Auch bei der Geistlichkeit dringen humanistische Bestrebungen ein. Bischof Friedrich von Zollern, wie so mancher seiner Vorgänger, begünstigt sie. Selbst in den Klöstern gewinnen sie Zutritt.

Die humanistische Richtung findet nun auch vorzugsweise ihre Stütze an Kaiser Maximilian, der ein ganz besonderer Freund von Augsburg war und sich in keiner Stadt des Reiches so gern aufhielt wie hier. Er war eine populäre Gestalt, seit er zum ersten Mal seinen Einzug als Römischer König gehalten. Es war am 23. April 1473 Abends spät und unter starkem Regen, da ritt er unter dem seidenen Baldachin neben seinem kaiserlichen Vater einher, ein hochaufgeschossener junger Herr. Schon Friedrich III. liebte die Stadt und war in ihr beliebt; in dieser Zeit der äußersten Verwirrung standen ja die größeren Städte überhaupt am treusten zu ihm. Nur einmal hatte er zu Augsburg einen Conflict, als er dort noch gar zu große Zehrungskosten schuldete und die unbezahlten Handwerker ihm bei der Abreise seine Wagen mit Küchen- und Kammergeräth nicht wollten nachfolgen lassen. Im Uebrigen bessert und mehrt er der Stadt die Privilegien und wird immer gern aufgenommen. Sein Sohn aber ist durch seine ganze Persönlichkeit befähigt, die Volksthümlichkeit, welche der Vertreter der kaiserlicheu Macht in den Städten so leicht gewinnen konnte, noch in höherem Grade zu erringen. Mochte diese abenteuerliche Rittergestalt auch nicht für die veränderten und inhaltschweren Zeiten passen, die einen schärfer ausgeprägten Charakter verlangt hätten, so steht er doch immer würdiger und königlicher als seine Vorgänger da, und wie wenig auch seine halb phantastischen Kriegsunternehmungen gegen Außen vom Glück begünstigt sind, im Innern bringt er es doch zu etwas mehr Ansehen für sich selbst und zu größerer Ordnung im Reich. Er war eine kühne, romantische Erscheinung, hatte Sinn für Wissenschaft und Kunst, wußte bedeutende Leute an sich zu fesseln und gewann durch seine Leutseligkeit die Herzen des Volkes. Von dem, was er an Kunstschöpfungen in das Leben rief, mußte hier das Meiste entstehen, obwohl der Kaiser mit dem Bezahlen nicht so sehr wie mit dem Bestellen bei der Hand war. Hier lebt Hans Burgkmair, sein Hof-, Kriegs- und Turniermaler, der ihm die Zeichnungen zu seinem Triumphzug und seiner Lebensbeschreibung in Prosa, dem „Weißkunig", macht. Hier schneidet ihm Jost Dinecker diese und andere Bilder in Holz. Selbst der Druck seiner poetischen Schöpfung,

des „Theurdank", wird durch den Augsburger Schönsperger hier begonnen, wenn auch später das Werk zu Nürnberg, wohin unterdeß der Drucker verzogen war, erschien.*) Hier läßt er seine metallenen Bildnisse gießen, hier die prächtigen Rüstungen fertigen, die seine besondere Freude sind; seine Juwelen handelt er bei Augsburger Kaufleuten ein. Und selbst für die alte Geschichte der Stadt zeigt er, namentlich im Verkehr mit Peutinger, ein lebhaftes wissenschaftliches Interesse.

Immer von neuem findet er sich hier zu längeren Besuchen ein, wird wie gebräuchlich „von den Bürgermeistern mit großer Ehrerbietung und Unterthänigkeit empfangen, von den fürnehmsten Herren des Rathes in sein bestellt Losament mit großem Frohlocken und Jubiliren des Volks begleitet, und stattlich verehret." Als er nun endlich seinem Vater in der Kaiserwürde folgt und drei Jahre darauf, 1496, zu Augsburg von Rath und Gemeine die Huldigung entgegennimmt, da wird uns ausdrücklich berichtet, daß die Stadt ihrer kaiserlichen Majestät von derselben Zeit an zu sonderen Gnaden jederzeit wohl befohlen gewesen, und sich auch ihrerseits dem Kaiser wiederum in höchster Unterthänigkeit und Gehorsam stets bereitwillig habe erfinden lassen. Mit seiner zweiten Gemahlin Maria Blanka von Mailand residirt er öfters hier. Im Jahre 1501 hatte er sich, um eine beständige Wohnung zu haben, das Meutingersche Haus in der Nähe der Kreuzkirche durch Konrad Peutinger ankaufen lassen. Als ihm dies nicht mehr genügt, will er noch ein Fuggersches Haus an sich bringen, aber der Rath, welcher den mächtigen Mitbürger nicht gar zu fest will Fuß fassen lassen, hintertreibt das, und der Kaiser richtet darauf die Domprobstei für sich und seinen Hofhalt ein. „Der Bürgermeister von Augsburg" wurde Maximilian zum Hohne von König Ludwig XII. von Frankreich genannt. Ganz als ob er ihres Gleichen wäre, lebt er mit den Bürgern. „Wohlauf und lustig" verkehrt er mit ihnen. An ihren Festen nimmt er „mit großer Demuth" theil; ihren Processionen und den Begräbnissen würdiger Persönlichkeiten schließt er sich an. Und wenn ihm das Alles noch nicht hätte die allgemeine Liebe gewinnen können, so mußte es die Großmuth thun, mit welcher er der Satire gegen sich selbst begegnete. Als er im Jahre 1508 nach Rom ziehen wollte und nur bis Trient kam, heftete des deutschen Regiments Schultheiß und der Stadt Schlüsselbewahrer Ulrich Gasser ein paar Spottverse an sein Haus. Jedermann hält das

*) Th. Herberger, C. Peutinger in seinem Verhältnisse zum Kaiser Maximilian. Augsburg 1851.

für schmählich und ehrenverletzlich, Kaiser Max aber lacht nur als er vorbeireitet.

Durch den häufigen Besuch des Kaisers geht es denn in Augsburg noch festlicher und fröhlicher zu als sonst. An ein lustiges Leben war man in der Reichstadt überhaupt gewöhnt. Schon Kaiser **Sigismund** hatte ihr das Privilegium gewährt, in Kriegs- und Friedenszeiten öffentlich Trompeter und Zinkenbläser zu halten. Sie werden häufig benutzt. Da halten vielleicht die Geschlechter, mit denen von Ulm und Nürnberg vereint, ein glänzendes Turnier, wie im Jahre 1458, wo der Einheimischen 73 Mann, der Fremden 107 sind. Auf dem Frohnhof ist Platz genug um sich zu tummeln, und hernach ist Alles beim köstlichen Banket auf der Trinkstube vereint. Dann wird vielleicht am Dreikönigstage das schaulustige Volk durch ein geistliches Spiel in die Domkirche gelockt. Wie die heilige Jungfrau als Kindbetterin nach Aegypten geflohen oder sonst etwas Aehnliches führen sie auf. Von Italien bringt die Sitte ein, daß man vor der Fastenzeit zwei Monate lang die „abergläubischen, tollen und närrischen Feste" der alten Römer nachahmt. Die öffentlichen Hauptfeste der Deutschen Städte aber bilden damals die Freischießen, welche für die Bürger dasselbe wie für die Adligen die Turniere sind. Armbrust und Feuerrohr, die bürgerliche Wehr, drängen in Ernst und Spiel die ritterliche Lanze immer mehr in den Hintergrund. Zu solchen Schützenfesten kommt man aus ganzen Landschaften in eine Stadt zusammen, welche dann die großartigste Gastfreundschaft übt. Da ist für Ernst und Scherz gesorgt, zwischen den Einwohnern der verschiedenen Orte wird ein frischer Wetteifer angeregt, und um das Gefühl der Zusammengehörigkeit bei den Deutschen der mannigfachen Gaue zu wecken, ist das fast die einzige Gelegenheit. Monate lang dauern die Vorbereitungen, die Ausschmückung des Schießplatzes, die Beschaffung der Preise, die feierliche Herrichtung der ganzen Stadt, und ein glänzender Auszug mit wehenden Fahnen, die städtischen Würdenträger voran, eröffnet das Fest. Zur Herbstmesse 1506 findet zu Frankfurt am Main ein Schießen statt, das in ganz Deutschland ausgekündet worden. Auch Augsburg betheiligt sich; mit den dortigen Kaufleuten ziehen sechs freudige Schützen hinaus, „denen ein ehrbarer Rath sechzig Gulden zur Zehrung verehret und die dann auch nicht die Wenigsten gewesen." 1511 findet ein Schießen zu München statt, wo der Augsburger Wilhelm Rehm das Beste gewinnt, „welches aber die Baiern nicht wenig verdrossen." Im Jahre 1509 ist zu Augsburg selbst

ein großes Schützenfest, wozu sogar von Paris Einer gekommen. Heinrich Merker von Lindau wird als der beste Gewinner genannt. Mannigfache andere Kurzweil kommt hier zum Schießen hinzu; an allerlei Schauspielen ist kein Ende. Wettkämpfe finden auch im Laufen, Ringen und Tanzen statt; Fechterbanden führen auf dem Schießplatze ihre blutigen Kämpfe auf. Das Ergötzlichste für Jedermann ist aber ein Glückshafen, bei welchem der Einsatz acht Pfennige und der höchste Gewinn fünfzig Gulden beträgt. Zahlreiche Gastereien, oft mit Tanz, vom Rathe veranstaltet, bilden die Krone des Ganzen.

Wie sehr man es sich wohl sein ließ und sich gern Vergnügen neben der Arbeit gönnte, geht aus der Nachricht hervor, daß schon um 1473 hundertundzwanzig Wirthe oder Weinschenken in Augsburg gewesen. Man war dem Becher weidlich zuzusprechen gewohnt. Mußte man auch bedauern, daß die Umgegend der Stadt selbst keinen Rebensaft erzeugte und bei dem von anderswoher gebrachten Wein der Preis theuer und die Maß klein war, so half ein gutes heimisches Bier diesem Uebelstand ab. Auch die schlimmen Folgen, die vom gar zu fleißigen Genuß der Getränke kommen, bleiben nicht aus. Fluchen und Schwören gilt gleichsam für eine besondere Eigenschaft der Schwäbischen Sprache, so sehr hat es überhand genommen. Bei öffentlichen Festen kommt es leicht zu Thätlichkeiten; es fällt sogar vor, daß Weiber uneins werden und sich mit dem Messer verwunden. Und es läßt sich nicht einmal durchführen, daß dergleichen nach Gebühr gestraft wird. Im Jahre 1517 mußte der Strafsatz gemindert werden von sieben Gulden auf vier „von einer gezuckten Wehr“, von drei und einem halben Gulden auf zwei für eine Maulschelle, da viele Handwerksgesellen die Stadt eher meiden, als so großer Strafen gewärtig sein wollten, und die Werkstätten oft leer gewesen waren.

Was zu dem ohnehin bunten und geräuschvollen Treiben der Reichsstadt durch Kaiser Max noch hinzukam, bestand nicht blos im Glanz seiner Hofhaltung, der im Vergleich zu andern Fürsten der Zeit nicht gerade übermäßig war. Großes Leben vielmehr brachten vor Allem die Reichstage, welche auf seinen Befehl hier abgehalten wurden. Da ziehen die Fürsten und Mächtigen herbei. Jeden empfängt man achtungsvoll und reicht ihm in seiner Herberge den Willkommtrunk. Es war die Zeit, wo man mit Reden Prunk trieb, und so hält mancher Gesandte in den Versammlungen „eine stattliche, geschmierte Oration.“ Gerade an die Reichstage schließen sich dann die meisten Ritterspiele und hübsche, zierliche

[illegible] an, welche die Geschlechter Abends in ihrem Tanzhause oder unter [illegible] auf freiem Platze veranstalten.

Hoch ging es besonders im Jahre 1496 her, als des Kaisers Sohn Erzherzog Philipp zum erstenmal die Reichstadt besuchte, und mit eigener Vorliebe, ja sogar wahrhaft romantisch wird dieser Aufenthalt von den Chroniken geschildert. Nachdem die Geschlechter ihm zu Ehren auf ihre Weise Turniere und Tänze angerichtet, will auch er ihnen eine besondere Artigkeit erzeigen. Um ihnen etwas Neues zu bieten, ahmt er ein dörfisches Vergnügen nach. Am Sanct Johannisabend läßt er einen hohen Scheiterhaufen von Maien und dürren Reben auf dem Frohnhofe errichten. Da war alles Volk versammelt und die Edelfrauen mit ihren Edelfräulein, von deren Schönheit der junge Fürst soviel gehört, Alle auf das Schönste und Zierlichste geschmückt. Als Philipp in den strahlenden Kreis trat, fiel sein Auge auf eine junge Ulmerin, die hier bei ihren Verwandten zum Besuch war, Susanna Neidhardt. Er führte sie zum Holzstoß und reichte ihr die Fackel, um ihn anzuzünden, wonach er einen „lustigen und artlichen Tanz“ mit ihr eröffnete „beim hellen Schein der Trommeten und Zinken, da auch die kupferne Heertrommel darein geklungen.“

Zum letztenmal war Maximilian der Greis im Jahre 1518 in Augsburg bei Gelegenheit des bekannten Reichstages, auf welchem Luthers Disputation mit dem Cardinal Gaetano stattfand. Huldvoll wohnt er hier noch einem Geschlechtertanze bei. Da müssen auf seinen Wunsch die Jungfrauen paarweise tanzen, weil es die Cavaliere nicht zierlich genug gemacht. Dann mißfallen ihm die Schleier, mit welchen damals die zur Begleitung der jungen Mädchen erscheinenden Frauen nach morgenländischer Sitte das ganze Gesicht verhüllt trugen. Als gelte es die wichtigste Staatsangelegenheit, läßt er sie durch den Cardinal Matthäus Lang wie durch einen diplomatischen Unterhändler ersuchen, solche unschöne Hülle ihm zu Liebe künftig nicht mehr zu tragen. Hatte er, „seiner Demuth nach gütig und freundlich, in Gebühr“ gebeten, „da er solches doch wohl in Kraft seiner kaiserlichen Majestät gebieten mögen,“ so ward ihm auch „auf der Herrn Bürgermeister kurzes Bedenken,“ die man bei einer Sache so allgemeinen Interesses nicht umgehen durfte, in sonderer Ehrerbietung willfähriger Bescheid. Ebenso ceremoniös lassen ihm die Damen durch Conrad Peutinger entgegnen: sie seien dessen wohl zufrieden, wollen auch solcher Hauptzierde Ihrer Majestät zu gnädigstem Gefallen hinfüro

willig und gern entrathen. Worauf sie bei der nächsten feierlichen Gelegenheit zur größten Verwunderung des gemeinen Volkes unverschleiert in ihren goldenen Haarhauben erschienen. Als nun die Abschiedstunde kam, scheint es dem Kaiser nicht ganz leicht geworden zu sein, als hätte ihn eine Ahnung beschlichen, daß er zum letztenmal in seiner Lieblingstadt war. Nicht ohne Rührung können wir lesen, wie bei der Rennsäule auf dem Lechfelde Maximilian sich noch einmal umgewandt, das Kreuz gegen die Stadt geschlagen und gesprochen: „Nun gesegne dich Gott, du liebes Augsburg und alle frommen Bürger darinnen! Wohl haben wir manchen frohen Muth in dir gehabt. Nun werden wir dich nicht mehr sehen.“ — Am 12. Januar des folgenden Jahres starb er zu Wels.

Die schnelle und gleichmäßige Entwicklung von Augsburg, die besonders in die Regierungsepoche Friedrichs III. und Maximilians fällt, wird durch nichts deutlicher dargelegt, als durch die häufigen Nachrichten über öffentliche Bauunternehmungen jeder Art. Ja es tritt, je weiter es in das 15. Jahrhundert hinein und in das 16. hinübergeht, Alles was sonst Hauptinhalt der Chroniken bildete, die Erzählung von Kriegsgeschichten oder inneren Unruhen, von Unglücksfällen, merkwürdigen Verbrechen und anderen wissenswerthen Angelegenheiten, gegen solche Berichte immer mehr in den Hintergrund. Viel wird besonders für gottesdienstliche Zwecke gebaut, meistens „mit der Bürgerschaft Handreichung und Steuer.“ Der Dom, St. Moritz und andere Kirchen werden erweitert oder in einzelnen Theilen bereichert, andere Kirchen und Klöster, wie die zu St. Anna und St. Katharinen, das Dominikanerkloster, die Kreuzkirche, werden ganz neu gebaut, es beginnen die großartigen Arbeiten an St. Ulrich, namentlich der Neubau des Chores, zu dem Kaiser Max selber den Grundstein legt, und 1512 wird von den Fuggern ihre kostbare Begräbnißkapelle an St. Anna errichtet, das erste größere Denkmal modernen Styles. Aber nicht blos in kirchlichem, auch in bürgerlichem Interesse wird gebaut. Der Perlachthurm wird 1437 mit einem Bleidach und mit Wandmalereien geziert; 1450 endigt ein prächtiger Ausbau des Rathhauses, zu welchem die eingerissene Schule und der Friedhof der vertriebenen Juden größtentheils das Material liefern müssen. 1456 wird dasselbe Gebäude mit einem nach allen Seiten hin durchsichtigen Thürmlein versehen und bald darauf außen mit lustigen Gemälden geschmückt.

1501 wird das große Zeughaus, 1505 das Kornhaus hinter St. Moritz, an dessen Stelle das jetzige Zeughaus steht, gebaut. Zünfte und Geschlechter richten sich ihre Trinkstuben her. Tanzhäuser der Patricier werden aufgebaut und, wenn sie abbrennen, wieder erneuert; 1508 wird der erste öffentliche Brunnen aus behauenen Steinen vom Baumeister Burkhard Engelberg angelegt.

Von keinen Bauunternehmungen aber ist soviel die Rede, als von denen, welche Zwecken der Befestigung dienen; denn je mehr der Wohlstand der Reichstadt wächst, desto stolzer muß sie ihr Haupt erheben, desto sorgfältiger auf Schutz und Vertheidigung bedacht sein. Basteien werden „nach Krieges Vortheil und Nothdurft" angelegt, Thürme an den Thoren errichtet oder ansehnlich erhöht, die Mauern ausgedehnt und wo sie baufällig sind gebessert, an niederen Stellen höher, an schwachen stärker gemacht. 1488, „dieweil es sich ansehen ließ, daß sich von allen Orten her Krieg und Unfried erregen möchte," läßt der Rath an den Eckhäusern eiserne Ketten machen, um die Straßen versperren zu können, 1501 wird die Werkstatt zum Guß der großen Geschütze aufgerichtet und darauf der kunstreiche Meister Niclaus Oberacker angenommen, der alsbald fünfunddreißig schöne große Stücke gießt, darunter auch ein Mörser, der eine 190 Pfund schwere Steinkugel schleudern kann. Doch auch dem Verkehr werden, wo es an der Zeit ist, Zugeständnisse gemacht; schon 1454, wo es mit Ausnahme der Hussitischen Bewegung ganz ruhig ist, läßt der Rath bei verschiedenen Thoren die alten Zugbrücken durch gewölbte Steinbrücken, „beides Nothdurft und Zierde halber," ersetzen. Straßenpflaster hatte Augsburg, lange vor den meisten Deutschen Städten, schon im Jahre 1415 erhalten. Um die Güter, Fässer und Ballen auf den Flößen — andere Fahrzeuge sind auf dem Lech nicht möglich — hereinschaffen zu können, wird ein Arm des Flusses durch die Stadt selbst geleitet und kann 1495 kurz vor dem Christfest starken Laufes hereingelassen werden.

Wie die Stadt selbst so ändern aber auch die Bewohner ihre äußere Physiognomie durch die Umwandlungen der Trachten, welche das sicherste Kennzeichen von Umwandlungen der Sitten sind. Da scheint im Jahre 1496 den Bürgern der Anzug Burgundischer Reiter, die hier im Gefolge des Erzherzogs Philipp weilen, zierlicher als der eigene zu sein. Sie entlehnen von ihnen namentlich die weiten, gebogenen Schuhe statt der geschnäbelten. Gleichzeitig kommen die Sohlen oder Pantoffeln statt der Holzschuhe in Gebrauch. 1497 kommt eine neue Kleidung für die Bräute auf; den

Schleier vertritt der Kranz auf bloßem Kopf mit niederhängenden Zöpfen. 1507 ändert sich die Trauerkleidung. 1518 werden zuerst die Barette getragen. In ganz Süddeutschland wird allmälig die Augsburgische Tracht die herrschende. 1503, sagt die Chronik, „fingen die Bürger erstmals an, das Haar auf dem Haupte kurz abzuscheeren und Kolben*) zu machen, und da sie zuvor die Bärt' kurz gestutzt getragen, jetzunder lang wachsen zu lassen," während man früher, wie es an einer andern Stelle heißt, es für ein sicheres Anzeichen hielt, daß derjenige, so einen langen Bart hätte und doch kein Kriegsmann wäre, entweder eines Bubenstückes sich bewußt sein, oder doch nichts Gutes im Sinne haben müßte. Natürlich gab das mit einem Male den Leuten ein ganz anderes, kühneres und kräftigeres Aussehen, das besonders dem Künstler, der sie malen wollte, gar wohl zu statten kam. Und da nun Alles im Wechseln und Wandeln begriffen ist, dürfen wir uns nicht wundern, wenn in derselben Chronik uns gar treuherzig erzählt wird, daß die Augsburger um dieselbe Zeit auch ihre Sprache zu ändern und etwas verständlicher zu reden und zu schreiben begonnen, also daß sie von nun an ganz anders denn die Alten geredet und besonders in Aussprechung des I und U nicht mehr das Maul so weit aufgemacht.

Daß auch in der Sprache nach und nach manche Provincialismen zurückgedrängt werden, ist jetzt natürlich, wo Augsburg immer mehr und mehr zur Weltstadt wird. Das ist ja die Zeit, von der die Chroniken erzählen, daß damals gar großes Gut allhie erworben, und Augsburg vor allen Städten in Deutschland wegen Unternehmung gewaltigen Handels und großer Gewerbe für die berühmteste und vornehmste Stadt gehalten worden sei. Jetzt erhalten die Kaufleute, die damals durch ihre Factoreien in der Fremde allein die Tagesnachrichten vermittelten, von den Niederlanden viele neue Zeitungen, wie Vasco de Gama ganz Afrika umsegelt, wie Christoph Columbus Amerika entdeckt, oder, nach des Chronisten Worten, „mit Erlaubniß Ferdinandi Königs in Hispanien des Atlantischen Meeres Gelegenheit erfahren". Den Fürwitzigen und Einfältigen erschien das ein seltsam und unerhört Wunderding, die klugen Handelsherren wissen es wohl zu benutzen. Augsburger sind die ersten Deutschen, welche selbständig Schiffe ausrüsten, um am ostindischen Handel theilzunehmen, sie, die Binnenländer, deren Stadt nicht einmal an einem schiffbaren Flusse

*) Bezeichnung für das gestutzte Haar, wie man es damals trug.

liegt. Mit den Portugiesen thun sich im Frühling 1505 die Gossenbrot, Fugger, Hochstetter und Andere zusammen, kehren im folgenden Jahre zurück mit köstlichen Waaren und machen 175 Procent Gewinn. Die Fugger, aus der mächtigsten Zunft, der Weberzunft, die zu Maximilians Zeit 160 Meister zählte, hervorgegangen, sind die ersten Bankiers nach heutigem Begriff. Um das noch ungewohnte Zinsnehmen vor der öffentlichen Meinung zu rechtfertigen, lassen sie auf ihre Kosten den aus der Reformationsgeschichte bekannten Dr. Johann Eck aus Ingolstadt an allen möglichen Universitäten scharfe Disputationen über den Zulaß des Wuchers halten. — Allgemein war der Ruhm der Augsburger Kaufherren anerkannt. Bei allen großen Fragen aus dem Handelsgebiete verlangen Kaiser und versammelte Fürsten auf den Reichstagen ihr Gutachten zu hören und jene sprechen ihre Ueberzeugung stets für volle Handelsfreiheit aus. Schon damals bringen sie mit Entschiedenheit auf gleiches Maß und Gewicht, gleiches Geld, kunstgerechte Straßen, Beseitigung der lästigen Zollschranken im ganzen Reich*).

Die Hauptbedeutung Augsburgs, welches damals die Handelsmetropole von ganz Süddeutschland ist, liegt aber darin, daß es den Verkehr mit Italien vermittelt. Schon seine Lage, wie wir oben sahen, wies es darauf hin. Besonders mit Venedig stand es in unausgesetzten Wechselbeziehungen. Dies war die hohe Schule für alle Kaufleute, dort mußte man gewesen sein, wenn man daheim etwas gelten wollte. Augsburger namentlich waren es, die in Venedigs berühmtem Kaufhaus der Deutschen vor allen Andern eine Rolle spielten. Die bekanntesten Mitglieder der Familie Fugger brachten hier längere Zeit in ihrer Jugend zu. Und nicht nur südliche Früchte und Italienischer Wein werden über die Alpen geführt, um daheim auf der Patriciertafel zu prangen, nicht nur die Waaren und Erzeugnisse der Fremde werden gegen heimisches Gold und Silber eingetauscht. Auch für die geistigen Güter Italiens wurde die alte Schwäbische Reichstadt Vermittlerin. Der neue Geist der Renaissance mußte hier zuerst Eingang finden, umgestaltend auf allen Gebieten des Lebens, der Wissenschaft, der Kunst.

Während dieser Epoche großartiger Entwicklung nun erblickte Holbein in Augsburg das Licht. Zwischen die Jahre gerade, da Afrika umsegelt und da Amerika entdeckt wird, fällt seine Geburt. Die Heimkehr der Augs-

*) Tagebuch des Lucas Rehm, herausg. v. Greiff. 1861. Vorrede.

burger von ihrem großartigen Handelszuge nach Ostindien gehörte zu den frühsten Nachrichten, die an das Ohr des Knaben schlugen. Das große Schießen von 1509, die verschiedenen Reichstage, die der Kaiser hier abhielt, zählten zu den ersten frohen und glänzenden Eindrücken seiner Jugend. Hier war ein Boden, wie er ihn sich nicht besser hätte wünschen können. Anregend war Alles um ihn her. Es waren größere Verhältnisse, die, über spießbürgerliche Localinteressen hinaus, einen weiteren Gesichtskreis gestatteten. Viel von dem, was in die Geschicke des gesammten Reiches bestimmend eingriff, hatte in Augsburg seinen Schauplatz oder wurde hier wenigstens miterlebt. Bedeutende Persönlichkeiten, heimische wie fremde, wandelten hier. Es war eine rührige Bevölkerung, thätig und geschickt in Handel und Gewerbe, mannhaft, wenn es die Wahrung des eigenen und Gemeinwohles, selbst mit den Waffen, galt; dabei sinnlich frisch und kräftig, der Freude und dem Lebensgenuß ohne Scheu und Rückhalt sich hinzugeben gewohnt. Reich und glänzend standen die Kirchen und Klöster da, und doch waren die Bürger durch Kämpfe und Erfahrungen zu unabhängigeren religiösen Gesinnungen gelangt. Ein weltlicher Geist, der sie zu Söhnen der neuen Zeit machte, war hier mehr als an anderen Orten ausgebildet. Glanz und Bewegtheit mehrte der häufige Aufenthalt des Kaisers und seines Hofes in der Reichstadt, welche dennoch von allen Nachtheilen einer eigentlichen Residenz verschont, immer eine freie Stadt in jedem Sinne blieb. Ergötzen für das Auge, Nahrung für die Einbildungskraft gab es überall; es war ein buntes, wechselndes Treiben, das besonders durch Augsburgs großartige mercantile Stellung, welche es stets lebendig erhielt, stets mit der Ferne in Berührung brachte, in seinem Charakter bestimmt ward. Und von ferne erblickte man hier die weißen Häupter der Alpen, zu denen hin die Kaufleute zogen und von wo sie reich beladen zurückkehrten, aus Italien, woher alles Neue und Schöne kam. — Augsburg war der Ort, aus welchem der Künstler hervorgehen mußte, dem es allein von seinen Deutschen Zeitgenossen gelang, alle Fesseln zu lösen, welcher allein kirchlichen Zwang und vaterländische Kleinlichkeit und Sprödigkeit abstreifte, mit seinem ersten Schritte schon so frei, kühn und unbefangen wie Keiner in das Leben hinaustrat und mit Lust sich fühlen konnte als ein neuer Mensch in einer neuen Zeit.

III.

Anfänge der Malerei in Augsburg. — Aeltere Nachrichten von Künstlern. — Das Bild in der Jacobskirche. — Malereien für S. Ulrich. — Gumpold Giltlinger. — Die Künstlerfamilien Burgkmair und Holbein. — Ihre muthmaßliche Verschwägerung. — Der vermeintliche Maler Hans Holbein der Großvater. — Urkundliche Nachrichten über die Familie.

Von den ältesten Augsburger Malern ist an Nachrichten nur wenig, an Arbeiten noch weniger da. Als frühesten, wenn man die Miniaturmaler übergeht, führt Paul von Stetten[1]) einen Hermann den Maler an, welcher 1362 Bilder am Kreuz- und Göppingerthor vollendete; dann einen Hans von Köß[2]), der im Jahre 1400 eine Altartafel für die St. Ulrichskirche gefertigt und dafür den hohen Preis von 300 Gulden erhalten hatte. Er genoß auch vom Rathe einen Quatembergehalt. Das im Augsburger Maximiliansmuseum bewahrte Handwerksbuch der Maler[3]) reicht nicht so weit hinauf, sondern beginnt erst mit dem Jahre 1460. So finden wir zwar nicht diesen Künstler, wohl aber zwei Mitglieder derselben Familie, Bernhard von Köß und Michel von Köß[4]), darin. Dieser malte 1482 das Tanzhaus, wofür er zehn Gulden erhielt. Auch ein Kaspar von Köß, der mit den Malern Hartmann und Cron 1462 den Thurm Lug-ins-Land bemalt, tritt auf. Unter den Denkmälern ist eines erhalten, das wohl noch dem vierzehnten Jahrhundert angehört, ein Turnier mit vielen Figuren in einem Augsburger Patricierhause. Das Original dort ist freilich verdeckt, aber eine Copie kann man auf dem Maximiliansmuseum sehen. Beim Jahre 1437

---

[1]) Kunst-, Gewerbs- und Handwerksgeschichte von Augsburg. II. S. 183.

[2]) Ebenda, I. S. 270, II. S. 183. [3]) Mitgetheilt unter Beilage I. [4]) Stetten hat nur den Letztern.

giebt die Welsersche Chronik an, daß der Perlachthurm mit Gemälden von mancherlei Farben von Blancken Nasen gemalt worden sei. Das ist der Meister Planck mit der langen Nase, den Stetten erwähnt. Thaten der alten deutschen Vorfahren, die Kämpfe der Cimbern und Cherusker mit den Römern und König Ottos Hunnenschlacht auf dem Lechfelde stellten diese Bilder dar. Solcher Gegenstände wegen ist doppelt zu beklagen, daß nichts von ihnen übrig ist. Etwas später, 1456, wird ein Meister Jörg genannt, der für das Ulrichskloster einen zu Ulm in Holz geschnittenen Esel mit dem Salvator anstreicht und herrichtet und für diese Arbeit sieben Gulden erhält*). Im folgenden Jahre wurden, laut Inschrift, die Bilder in der Amtstube des Weberhauses von Peter Kaltenhofer gemalt. Jetzt wird wohl nichts mehr von ihnen übrig sein, da sie vor zwei bis drei Jahren mit dem ganzen Hause zur Versteigerung kamen. Da war, nach Stetten, „die ganze biblische Geschichte, alte und neue Helden, Könige und Kaiser, zu gutem Glück mit beigesetzten Namen" zu sehen, freilich durch wiederholte Uebermalung entstellt. 1469 malte Conrad Port, den das Handwerksbuch Conrad Bart nennt, im Rathhause.

Dem nämlichen Jahre**) gehört das einzige Werk an, welches von der Augsburger Malerei dieser Zeit auf uns gekommen ist, ein großes Wandbild im Chor der St. Jacobskirche. Es stellt den Tod Marias dar. Die Apostel, welche sie umgeben, sind im Charakter würdig und von kurzen, gedrungenen Verhältnissen. Gott Vater mit Engeln, ihre Seele aufzunehmen bereit, erscheint in der Höhe. Zwei Seitenflächen enthalten links die colossale Gestalt des heiligen Jacobus Major mit dem kleinen knieenden Stifter, rechts den heiligen Antonius mit der Stifterin. Die sterbende Jungfrau selbst ist fast der einzige von Uebermalung frei gebliebene Theil. Sie ist schön, mild und edel in den Zügen, in der Farbe zart. Der Urheber des Werkes ist nicht bekannt.

Zwei Tafelgemälde dieser Epoche, die noch in Augsburger Kirchen vorhanden sind, können kunstgeschichtlich nicht maßgebend sein, da ihre Augsburger Herkunft sich nicht nachweisen läßt. Das erste, eine figuren-

---

*) Steichele, Archiv für die Geschichte des Bisthums Augsburg. B. II. Fr. Johannes Frank's Annalen 1420—1462, B. III. Fr. Wilhelmi Wittwer Catalogus Abbatum monasterii SS. Udalrici et Afrae Augustensis.

**) Nicht dem Jahre 1467, wie Waagen („Kunstwerke und Künstler in Deutschland", II. S. 65) angiebt.

reiche Kreuzigung vom Jahre 1477, im Dom, stammt aus Kloster Kaisheim und erinnert mehr an den direct von den Niederländern beeinflußten Kunststyl, wie ihn Herlen vertritt. Das zweite, eine liebliche Madonna auf der Mondsichel in der Ulrichskirche, spricht deutlich für die Schule von Ulm.

Uebrigens stand man zu dieser in lebhaften Wechselbeziehungen. Im Jahre 1493 ist für das Ulrichskloster, um dort die Tafel auf dem Simpertusaltar zu malen, ein Meister Adolf beschäftigt, der kürzlich aus Ulm gekommen und Bürger von Augsburg geworden war*). Für dasselbe Kloster wird 1496 eine Fahne mit dem Martyrtode der heiligen Afra von einem Meister Ulrich Abt gemalt, nach dem Handwerksbuch 1521 gestorben. Um eben diese Zeit kommt Gumpold Giltlinger**) vor, der nach dem Handwerksbuche im Jahre 1522 gestorben ist. Ein gleichnamiger Maler, dessen Todesjahr ebenda als 1547 verzeichnet steht, mag sein Sohn gewesen sein. Ersterer ist besonders für die Ulrichskirche beschäftigt. 1493 malt er für die Kapelle des heiligen Dionysius daselbst eine Altartafel, welche angesehene Augsburger Bürger, besonders einige Mitglieder der Fuggerschen Familie, gestiftet. Im folgenden Jahre schmückt er das Refectorium mit Darstellungen der Stadt Jerusalem und anderer Plätze des heiligen Landes aus***). 1496 vollendet er um hundert Gulden ein Altarwerk, das in der Mitte die heilige Jungfrau, an Innen- und Außenseiten der Flügel verschiedene Heilige, an der Staffel das Schweißtuch enthält. Im folgenden Jahre malt er das Bild für den Simpertusaltar, bei welchem die Arbeit des Malers auf 230, die des Bildschnitzers auf 70 Gulden zu stehen kommt. Leider hat gerade die prächtige Ulrichskirche ihre Kunstschätze durch den Bildersturm fast sämmtlich eingebüßt. Nichts von dem Allen ist auf uns gekommen.

Um diese Zeit, am Schlusse des 15. Jahrhunderts, sind es bereits die Künstlerfamilien Holbein und Burgkmair, welche an der Spitze der Augsburger Malerei stehen. In der Reihenfolge ist zuerst Thoman Burgkmair zu nennen, der das Handwerksbuch der Maler angelegt und darin

*) Hiefür und für das Folgende Wittwer's Catalogus. **) Stetten. Wittwer.

***) Wittwer: „Eodem anno ut supra depicta est civitas sancta Jherusalem cum alijs sanctis locis terre sancte in refectorio in pariete versus orientem" .... Hienach ist möglich aber nicht sicher, daß es wirkliche landschaftliche Ansichten waren. Es können auch symbolische Verherrlichungen der heiligen Oerter durch darauf bezügliche religiöse Bilder gewesen sein, wie wir es gleich bei den Basilikentafeln der Augsburger Galerie finden werden.

die Meister verzeichnet hat, die ihm seit 1460 im Gedächtniß waren, als er noch in den Lehrjahren war, und zwar „bei dem Bemler", wie eine spätere Hand hinzugesetzt. In den Steuerbüchern steht er seit den Jahren 1479 und 1480, wo er unter der Ortsbezeichnung „Von St. Anthonino" erscheint. In den Jahren 1481, 1483 und 1486 tritt er unter Schmidhaus, dem Eckhause des Schmidberges und der Maximilianstraße, seit 1488 regelmäßig unter „Vom Dieppold" auf. Dies ist ebenfalls ein Theil der Maximilianstraße, nach einem Hausbesitzer in derselben Gegend so genannt. Im Malerbuch steht sein Lehrmeister Bemmler beim Jahre 1504, er selbst 1523 als gestorben verzeichnet. Von seiner Hand befinden sich im Augsburger Dom zwei 1480 vom Bürgermeister Walther gestiftete Tafeln. Auf der einen wird dieser durch seinen Schutzpatron, den heiligen Ulrich, dem Erlöser, auf der zweiten seine Hausfrau durch S. Elisabeth der Madonna empfohlen. Die Behandlung ist zäh, streng und kräftig, der Ton braun, die Schatten schwer und dunkel. Ein Gemälde der Augsburger Galerie, die Basiliken des heiligen Sebastian und Laurentius, zeigt die deutlichste Uebereinstimmung hiemit, aber in der Bezeichnung „1502 Ecclesia hujus sancti Laurentii L. F." scheinen die zuletzt stehenden Initialen doch auf einen andern Urheber zu deuten. Unter den Malern des Handwerksbuches würden sie auf Leonhard Fenndt passen, der 1515 gestorben ist. Passavant*) schreibt dem Thoman Burgkmair außerdem noch ein Gemälde der Münchener Pinakothek (Kabinet II, Nr. 27), die heiligen Eustachius und Liborius zu, welches dort den Namen des berühmten Sohnes Hans Burgkmair trägt und in der That auch mit den früheren Arbeiten des Letzteren entschiedenere Aehnlichkeit hat.

Hans Burgkmair der Sohn, 1472 geboren und 1531**) gestorben, gehört zu den ersten Deutschen Malern der ganzen Zeit und steht nächst dem jüngeren Holbein sicherlich als der bedeutendste Künstler da, den Augsburg hervorgebracht. Noch öfters werden wir von ihm zu reden haben. Aber auch noch auf die folgende Generation erstreckte sich in dieser Familie die Ausübung der Kunst. Ein Sohn, ebenfalls Hans geheißen, stand als Gehülfe dem Vater bei und führte mit ihm das schöne Turnier-

*) Beiträge zur Kenntniß der alten Malerschulen Deutschlands. Kunstblatt 1846, S. 186.

**) So steht im Handwerksbuch, wodurch alle früheren irrigen Angaben berichtigt werden. Zuerst in Herbergers „C. Peutinger" mitgetheilt.

buch Herzog Wilhelms IV. von Baiern aus, welches J. H. von Hefner-Alteneck herausgegeben. Und nicht nur in der männlichen Nachkommenschaft des alten Thoman Burgkmair pflanzt die Malerei sich fort; auch seine Tochter scheint einen Maler geheirathet zu haben, nämlich Hans Holbein den Aelteren. Paul von Stetten*) giebt dies zuerst an, freilich nur mit einem „vermuthlich", und in der heutigen Kunstgeschichte wird es wie eine feststehende Sache betrachtet. Die Veranlassung, dies vorauszusetzen, lag für Stetten darin, daß unter „Vom Diepold" in demselben Hause, welches Thoman Burgkmair dauernd bewohnt, auch zuerst Hans Holbein in den Jahren 1494 und 1495 erscheint. Das spricht allerdings sehr dafür, und so können wir, obgleich sich keine weitere Bestätigung finden läßt, Stettens Vermuthung gelten lassen, natürlich aber nicht vergessen, daß es nur Vermuthung ist. In der Familie Holbein war die Kunst ebenfalls weit verzweigt. Auch Sigmund, der Bruder des Hans, hatte sich der Malerei gewidmet, und Letzterer erzog auch seine drei Söhne darin: Ambrosius, Bruno und Hans, den jüngeren und berühmten, der dem Namen seines Hauses für alle Zeiten Geltung verschafft hat.

Zu diesen fünf Künstlern der Familie Holbein hat nun in neuerer Zeit die Vermuthung einen sechsten, den sogenannten „Großvater Hans Holbein" gefügt. Dieser aber, gegen den sich schon vielfach Zweifel erhoben, hat unserer Ueberzeugung nach niemals existirt, und das zu beweisen muß, ehe wir auf Anderes eingehen, unsere Aufgabe sein. Seit 1846 kann man den Großvater als in die Kunstgeschichte eingeführt betrachten, denn damals schrieb Passavant zuerst im Kunstblatt**) über ihn. Keine einzige geschichtliche Nachricht, keine urkundliche Erwähnung gab Veranlassung, jene ganz neue Persönlichkeit, von der bis dahin niemand etwas wußte und ahnte, anzunehmen. Im Malerbuch kommt nur ein Holbein, Hans Holbein der Vater, vor, und die Angaben der Steuerbücher, wie wir später sehen werden, treten noch entschiedener der Annahme entgegen. Man begründete dieselbe lediglich durch zwei mit dem Namen Hans Holbein bezeichnete Gemälde, welche man dem Vater nicht glaubte beimessen zu können. Nach den Jahrzahlen der Inschriften liegen sie vierzig Jahre auseinander und sollen Anfang und Ende einer Künstlerlaufbahn, deren Mitte man nicht kennt, bezeichnen. Das eine dieser Gemälde, früher im Besitz eines Herrn Samm auf Mergenthau, ist jetzt

*) II. S. 185. **) S. 182.

im **Maximiliansmuseum** in **Augsburg** befindlich. Passavant, der zuerst über dies Bild schrieb, hatte es nicht einmal selbst gesehen, sondern sprach darüber nur nach den Mittheilungen des Eigenthümers. Nach dessen Angaben soll es ursprünglich von der Familie **Fugger** in die St. **Annen**-kirche gestiftet, beim Eintritt der Reformation aber zurückgezogen und in den Besitz des Jesuitenordens gelangt sein, der es in der Schloßkapelle seines Sommersitzes Mergenthau bewahrte, bis es später mit Gut und Schloß in die Hände des Herrn Samm überging. Es stellt die heilige Jungfrau mit dem Kinde vor, die an einer Mauer auf der Rasenbank sitzt. In der Composition erinnert diese Darstellung ganz an Schongauers Madonna im Rosengarten, die zwar nicht gerade copirt, aber als Vorbild benutzt ist. Mit Schongauer stimmt auch Marias Gesichtsbildung, ihre hohe Stirn, die auffällige Magerkeit in ihren Händen und im Körper des Kindes überein, welches in der niederhängenden Linken zwei Erdbeeren hält, mit der Rechten den Hals der Mutter umschlingt und in ihr blondes, lang herabwallendes Haar greift. Maria trägt einen rothen Mantel und ein blaues Kleid mit Pelzbesatz. Die Verhältnisse der Gestalten sind über-lebensgroß, wie bei dem Bilde zu Colmar. Was aber mit diesem nicht übereinstimmt, ist der Ausdruck in beiden Köpfen, der nicht über das Gewöhnliche hinausgeht. Auch keine Rosenhecke, durch welche der Goldgrund strahlt, bildet den Hintergrund. An deren Stelle ist eine Landschaft mit Bergen, Bäumen, Felspartieen und dem blauen Himmel darüber getreten. Wanderer ziehen auf den Straßen hin, eine Ortschaft mit Kirche liegt an einem Gewässer, ein befestigtes Schloß erhebt sich von einer Insel, zu der eine Brücke führt. Vögel sitzen auf der Mauer; Blumen von mancherlei Art mit Schmetterlingen erblicken wir im Vordergrunde. Links an der Mauer, zum Theil von Blättern überhangen, steht in beinahe zollgroßen Goldbuchstaben die bei der Restauration zum Vorschein gekommene Inschrift:

HANS HOLBEIN.
C. A.*)
1. 4. 5. 9.

Ein Hans Holbein, der schon 1459 gemalt hat, kann allerdings nicht wohl Holbein der Vater sein, dessen Thätigkeit erst mehrere Jahrzehnte später beginnt.

---

*) C. A. = Civis Augustanus.

Das zweite Bild befindet sich in der Augsburger Galerie und wurde für dieselben Räume, in denen es jetzt zu sehen ist, auch gemalt, nämlich für das Augsburger Frauenkloster der heiligen Katharina, wo die königliche Bildersammlung jetzt so schön und glücklich eingerichtet ist. Es gehört zu einem Bildercyklus, welcher auf sechs Tafeln die alten Römischen Hauptkirchen darstellt, und hat die Basilika Santa Maria Maggiore zum Gegenstand. Den Nonnen jenes Klosters hatte auf Ansuchen ihres Beichtvaters, Doctor Bartholomäus Ridler, Papst Innocenz VIII. im Jahre 1484 die Gnade verliehen, des Ablasses, welcher den Besuchern der sieben alten Hauptkirchen zu Rom verheißen ist, theilhaft zu werden auch ohne selbst dort gewesen zu sein, sofern sie nur an drei dazu bestimmten Stätten ihres eigenen Klosters die vorgeschriebenen Gebete verrichteten *). Zum Schmucke dieser Stätten im Kapitelhause wurden nun im Jahre 1496 von einigen Klosterfrauen jene sechs Gemälde bei angesehenen Augsburger Künstlern bestellt.

Die Marienbasilika ist gleich den übrigen Tafeln von einem breiten Spitzbogenformat, wie es der Wölbung des Raumes, in der sie aufgestellt waren, entspricht. Einen großen Reichthum von Einzeldarstellungen enthält sie in drei von einander geschiedenen Abtheilungen. Die Mitte nimmt eine Ansicht der Kirche ein, wohl nach einer ziemlich allgemein gehaltenen Beschreibung gemacht und mit Fenstern, die theils im Spitzbogen, theils im Rundbogen schließen. An der Mauer erblickt man ein Bild des heiligen Georg, welcher den Drachen bekämpft, am Portal drei Statuen in goldenen Gewändern, darüber die Madonna mit dem Kinde, zu den Seiten die heiligen Magdalena und Barbara. Durch die geöffnete Pforte blickt man in das Innere hinein, und, auf daß die Erlangung des Ablasses durch das Gebet an heiliger Stätte recht sichtbar sei, sieht man hier vor dem Altar, über welchem sich ein Gemälde, Katharinas Verlobung mit dem Christuskinde, befindet, einen Pilger knien. Eine Votivtafel an der Außenwand trägt die Inschrift **MARIA MAIOR 1499.** Eine zweite Inschrift ist an den beiden großen Glocken, welche in den Thürmen hängen, zu lesen, hier: **HANS. HOLBA**, dort die Fortsetzung **IN 1499.** Außerdem zeigt ein Grabstein das nur hier vorkommende Monogramm: HY

*) Beilage II. theilt die Urkunde hierüber mit.

Dunkelblauer, über und über mit Sternen besäeter Himmel bildet hier wie an den Seiten den Hintergrund. Goldverzierungen im Geschmack der spätesten Gothik, welche alle die einzelnen Theile von einander sondern, scheiden auch die Ansicht der Kirche von der Krönung Marias im oberen Bogenfeld. Hier besteht die heilige Dreifaltigkeit aus drei ganz gleich gebildeten Gestalten, deren Gesicht sich dem byzantinischen Christustypus nähert und auch nicht ohne Anklang an Schongauers Bilder des Heilandes ist. Der Kopf der emporschwebenden Jungfrau ist unschuldig, sinnig, mild, von bewunderunswerther Zartheit. Von den Seitenbildern ist das eine gleichfalls noch der Gottesmutter, der Patronin der dargestellten Kirche, gewidmet. Es enthält die Verehrung des neugeborenen Christuskindes durch das Elternpaar und die herbeigekommenen Hirten. Drei Engel mit einem Notenblatte, den Friedensgruß an die Menschen singend, schweben zur Seite. Josephs Ausdruck ist ernst und halb wehmüthig, Marias feines Gesicht mit den niedergeschlagenen Augen, den gewölbten Brauen, dem blonden Haar zieht uns besonders an; von großer Tiefe und Schönheit ist der Kopf des Kindes, das auf dem weit ausgebreiteten Zipfel ihres Mantels liegt. Selbst Ochs und Esel blicken, wie bei Schongauer, gar verständig drein. Singende und musicirende Engel schweben ganz oben. Das entgegengesetzte Seitenfeld ist, in Rücksicht auf die Stifterin, Dorothea Rölinger, ihrer Schutzheiligen geweiht. Betend kniet die Nonne hinter der heiligen Dorothea, die heiter und gefaßt den Todesstreich erwartet. Das Schwert des Henkers, welcher sie enthaupten will, geräth etwas mit den Goldverzierungen in Conflict, in die er mitten hineinhaut. Von der anderen Seite tritt das Christuskind im durchsichtigen Hemdchen und blauen mit Sternen besäeten Röckchen auf die Heilige zu, um ihr einen Korb mit Rosen zu bringen. Auf zwei gar zierlich mit einander verschlungenen Schriftbändern, die von Mund und Mund ausgehen, steht das Zwiegespräch, welches beide mit einander führen:

„dorothea. ich. bring. dir. da.
Ich. bit. dich. herr. bringß. theophilo. dem. schreiber."

Dieser nämlich, wie die Legende sagt, hatte gelobt, Christ zu werden, wenn sie ihm Rosen aus dem Paradiese sendete. Ein Engel mit der Laute und zwei andere mit einem Tuche, um die Seele der Heiligen aufzunehmen, schweben darüber.

Es läßt sich nicht übersehen, daß die ganze Auffassungsweise dieses Gemäldes etwas Alterthümliches hat; daß in ihm Nachklänge vorkommen

an die ältere idealistische Richtung, welche in Deutschland allgemein verbreitet war, ehe der Einfluß der van Eyck'schen Schule ausschließlich die Oberhand gewann. Das zeigt sich zunächst in den schlanken Verhältnissen der Figuren, unter denen besonders die heilige Dreifaltigkeit weit über das gewöhnliche Maß der Körperlänge hinausgeht. Die Bewegungen sind zwar meistentheils richtig verstanden, doch sprechen sich die Körperformen oft nicht entschieden genug hinter den Gewandmassen aus. Die Glieder, namentlich die Füße, sind noch etwas schwach, diese bleiben daher oft mit Absicht unter den Gewändern versteckt. Die Hände, weich, schmal, ohne Betonung der Gelenke, sind doch richtig gezeichnet. Der Fall der Gewänder ordnet sich gewöhnlich so, wie Gestalt und Bewegung es verlangen, sie sind dabei fließend und von schärferen Faltenbrüchen frei; manchmal aber, wie beim Mantel der heiligen Dorothea oder der weiten, seltsam hinauswehenden Schärpe des Henkers, kommt jene alterthümliche Spielerei mit unmotivirten langen Zipfeln vor. Ein Sinn für großartige Linien, für Kühnheit und für Schönheitsgefühl im Wurf bleibt aber selbst da nicht aus. Im Ausdruck haben wir schon das Streben nach Anmuth bei den Marienköpfen gerühmt; eben so schön und noch charaktervoller ist Dorotheas Haupt. Tiefere, energische Charakteristik bei den männlichen Köpfen darf man nicht erwarten; da begegnen uns überall Anklänge an Schongauers Weichheit und Unentschiedenheit, namentlich auch im Henker, dem es an der nöthigen Kraft fehlt. Was aber trotz aller Aehnlichkeit in der Gesichtsbildung hier niemals zu finden ist, das ist Schongauers innige religiöse Empfindung, die fast immer ein mehr weltlich-heiterer Charakter verdrängt. In der Farbe herrscht ein bräunlicher Ton vor, selbst die Schatten der Goldverzierungen, sonst gewöhnlich durch schwarze Schraffirungen gebildet, sind hier braun. Bei den Frauen sind die Fleischtöne durchsichtig und in den Uebergängen fein. Im Costüm, den pelzverbrämten, hie und da gemusterten Kleidern, den weiten Mänteln, herrschen kräftige Farben. Der Vortrag, der mitunter eine breitere Behandlung zeigt, ist zart verschmolzen und wirksam durch sein maßvolles Impasto. Nur der Mangel an energischer Lichtwirkung giebt dem Totaleindruck etwas Einförmiges.

Gewisse Verschiedenheiten mit den späteren Werken Holbeins des Vaters sind unleugbar vorhanden, dennoch galt die Tafel stets unbestritten für sein Werk. Als solche kommt sie auch bei älteren Schriftstellern vor; Sandrart erwähnt sie in seiner „Teutschen Akademie", wenngleich nur flüchtig und nach ganz oberflächlicher Erinnerung: „Von des alten Hol-

seines Hand finden sich zu Augspurg etliche Stück, dern eines von dem Kunstliebenden Herrn von Walberg um etlich tausend erkauft worden. Im S. Cathrinen-Closter ist der von ihm in einer sehr großen Tafel gebildete Englische Gruß, und noch in einem großen Gemähl das ganze Leben und Wandel des heiligen Pauli, mit halb Lebens-großen Bildern vorgestellet, aufs fleißigste gemahlet, und mit diesen Worten gemerkt, **Praesens opus complevit Johannes Holbein civis Augustanus:** So hat er auch in eine andere Historie, darinn eine Glocken, daselbst dieses gezeichnet: Hans Holbein, 1499."

Das Gemälde mit dem Leben des heiligen Paulus ist das berühmteste Bild des Künstlers, von dem wir noch ausführlich zu reden haben, die Paulusbasilika; ein englischer Gruß aber ist in Augsburg unter den Arbeiten des älteren Holbein nicht vorhanden*). Wir können uns nur denken, daß Sandrart die Basilika S. Maria Maggiore damit gemeint, worauf die heilige Dorothea mit dem Christuskinde besonders in die Augen fällt. Ein himmlischer Knabe, der einer knieenden Jungfrau naht, das war Sandrart von dem Bilde noch in der Erinnerung geblieben und bei seiner bekannten schnellfertigen Ungenauigkeit macht er daraus einen englischen Gruß. Wohlgemerkt hat er denselben nur „in einer sehr großen Tafel", wo also noch manches Andere vorkommen kann, gesehen. Dazu stimmt, daß er gleich darauf die Paulusbasilika als „noch ein großes Gemähl" nennt, denn diese hat ganz gleiche Verhältnisse mit der Marienbasilika. Noch unzweideutiger geht Sandrarts Schlußnotiz von der anderen „Historie darinn eine Glocken" auf unser Bild, wo ja die von ihm citirte Inschrift auf der Glocke selber steht. Sandrart, der Sohn akademischer Zeit, hatte nicht Muße und Lust, wirklich sich in die Schöpfungen der alten Meister zu versenken. Was Holbeins Gemälde vorstellte, darauf hat er nie gesehen, darum nie sich bekümmert. Für ihn blieb es eben „eine andere Historie", aus der ihm nur eine Aeußerlichkeit, die Glocke, erinnerlich war, und außerdem vielleicht noch eine Gruppe, durch die er an die geläufige Vorstellung des englischen Grußes gemahnt wurde, von der er aber nicht einmal mehr gewußt zu haben scheint, daß sie sich mit der Glocke auf derselben Tafel befindet.

---

*) Nach Horace Walpole wäre ein solches Bild vom Kloster verkauft worden; das beruht aber nur auf einem Mißverstehen der Stelle bei Sandrart: „His father was a painter of Ausburg and so much esteemed, that the lord of Walberg paid an hundred florins to the monastery of St. Catherine for a large picture of the salutation painted by him." Anecdotes of painting I. S. 103.

Wird nun ein Bild dem Künstler abgestritten, als dessen sicheres Werk es früher, auch laut Angabe älterer Schriftsteller, galt, so dürfen wir dafür ausreichende Gründe verlangen. Und wenn man es gar mit einem anderen Gemälde zusammenthut, um blos auf diese beiden Bilder hin die Existenz eines bisher noch ganz unbekannten Malers anzunehmen, so darf man doch wohl mindestens von diesen beiden Bildern die größte Uebereinstimmung und so viel gemeinsame Eigenthümlichkeiten erwarten, daß aus denselben eine ganz bestimmte Künstlerpersönlichkeit zu folgern ist. Gerade diese Verwandtschaft unter sich ist es aber, die wir an den beiden Gemälden vollkommen vermissen. In den Punkten, in welchen die Marienbasilika von anderen sicheren Bildern Hans Holbeins des Vaters abweicht, müßte sie doch mit dem Madonnenbilde des Maximilianmuseums stimmen; das aber ist nicht der Fall. Dieses soll vierzig Jahre früher als jenes entstanden sein, und doch ist gerade die Marienbasilika weit alterthümlicher im ganzen Charakter. Das erkennt auch Waagen*) an, obwohl er noch in seinem Handbuch in die Existenz des Malergroßvaters nicht den mindesten Zweifel setzt. Mit feinem Tacte hebt dieser bedeutende Kenner die hohe Ausbildung in entschieden realistischer Richtung, das porträtartige Ansehen der Köpfe, die Sorgfalt der Modellirung hervor. Diese mehr realistische Auffassung aber ist gerade das Gegentheil von den Eigenschaften, welche die Marienbasilika von späteren Arbeiten Holbeins des Vaters unterscheiden. Ihr gerade mangelt nichts so sehr als die derbere, bewegtere Naturfrische, zu welcher der Meister in der Folge gelangt. Ihr fehlt jene sorgfältig behandelte Scenerie, in die er später seine Gestalten zu versetzen liebt, während das Bild des Maximilianmuseums schon eine überraschende Ausbildung des Landschaftlichen zeigt. Dieses Bildnißartige, das auch auf Kosten der Schönheit vorherrscht, diese Schärfe und knöcherne Herbigkeit in den Gliedern, diese gesuchten, unruhigen Gewandmotive widersprechen ihrem Charakter am entschiedensten. Alles dies scheint außerdem auf eine weit spätere Epoche hinzuweisen, als das Jahr 1459, welches die Inschrift nennt.

Aber auch noch durch einen zweiten und zwar äußerlichen Grund wird Mistrauen gegen diese geweckt. Auf allen anderen Augsburger Gemälden, die mir je zu Gesicht kamen, und ebenso in den dortigen Urkunden ist der Name Holbein stets und ohne Ausnahme mit ai geschrieben; das ist Augs-

*) Handb. d. deutschen u. niederl. Malerschulen B. I. S. 180.

burger Orthographie und Sprachgebrauch, nach denen man auch „ain", „hailig", „Freihait" schrieb. Auf der Madonna des Maximilianmuseums aber steht nach moderner Schreibweise Holbein mit ei, was gewiß nicht unverdächtig ist. Man könnte vielleicht annehmen, dies sei durch ein Versehen bei der Restauration entstanden. Aber wo „Holbein" aus „Holbain" gemacht ist, kann ebenso gut aus „1499" „1459" gemacht worden sein. Da fällt jede Verläßlichkeit fort. Auch ist die Form der Buchstaben und Ziffern so seltsam und geziert, wie sie sonst zu dieser Zeit nicht vorkommt, und die ganze Inschrift steht so übermäßig groß da, so auf das Gesehenwerden angelegt, wie kaum ein Künstler des 15. Jahrhunderts sie hingesetzt haben würde.

Womöglich noch bedenklicher aber steht es mit einem anderen für den Malergroßvater beigebrachten Beweise, auf welchen Passavant besonderes Gewicht legt. Dies ist eine Notiz, welche aus den Annalen des Katharinenklosters stammen sollte, die von der 1756 gestorbenen Nonne Dominica Erhardt aus den alten Urkunden und Rechnungen zusammengetragen wurden. Waagen und Passavant erhielten davon Mittheilung durch die Abschrift eines Auszuges, und ersterer hat die vorkommenden Nachrichten über ältere Bilder im zweiten Bande seiner „Kunstwerke und Künstler in Deutschland" abgedruckt. Die Stelle, welche von der Marienbasilika handelt, lautet dort: „Item Dorothea Rölingerin hat lassen machen unser lieben Frauen Taffel, die gestatt 45 Gulden, vom alten Hans Holbein hie." Die Bezeichnung „der alte Hans Holbein", meint Passavant, kann im Jahre 1499 nur auf den Großvater gehen, weil der Enkel als ganz kleines Kind noch nicht in Betracht kam.

Die Originale jener Annalen sollten bei der Aufhebung des Klosters nach München gekommen sein und galten für verschollen. Nach langen vergeblichen Nachforschungen gelang es mir indeß, ihnen in der bischöflichen Bibliothek zu Augsburg auf die Spur zu kommen. In Beilage III ist ein treuer Abdruck aller bezüglichen Stellen gegeben. Dieser zeigt, daß es nicht überflüssig war, auf die erste Quelle zurückzugehen. Die Auszüge, welche durch viele verschiedene Hände gegangen waren, lauten ganz abweichend vom Original, und zwar in einer solchen Weise, daß nicht ein bloßer Irrthum, sondern eine Fälschung vorzuliegen scheint, durch welche die beiden berühmten Kunstforscher getäuscht wurden. Die Stelle über die Marienbasilika heißt im Original; „Item Dorothea rölingerin hat lassen mahen Unser liebn fraum taffel die gestatt, oder stett 60 gulden." Hier ist

weder von einem alten Hans Holbein noch überhaupt von einem Holbein die Rede. Bei allen den Bildern sind nur die Stifter und die Preise, niemals aber die Künstler angegeben. Nur eine spätere Hand hat an drei Stellen Burgkmair und bei der Paulusbasilika Holbein an den Rand geschrieben; es ist, wie mir Herr Domprobst Steichele versicherte, die Hand des bekannten Augsburger Kirchenschriftstellers Placidus Braun. An dieser Stelle aber ist sogar eine solche Randbemerkung nicht da*).

So lösen sich alle äußeren Gründe für den Maler-Großvater in nichts auf, und es würde als einziger Stützpunkt dieser Annahme die auch von uns anerkannten Verschiedenheiten der Marienbasilika mit anderen Bildern Holbeins des Vaters bleiben. Doch nicht allen seinen anderen Bildern gegenüber fallen die Verschiedenheiten auf; merklich sind sie besonders im Vergleich zur „Basilika des heiligen Paulus", die in der Augsburger Galerie dicht neben der Marienbasilika hängt. Gegen jenes unerreichte Hauptwerk des Meisters steht diese allerdings zurück. Im Paulusbilde scheint nach jeder Richtung hin eine ganz neue Epoche zum Ausdruck gelangt. Schranken, Unvollkommenheiten, Manier des fünfzehnten Jahrhunderts sind abgestreift. Frei, lebhaft und entschieden sind die Bewegungen, die Glieder sind sicherer durchgebildet, die Verhältnisse der Figuren kürzer, der Faltenwurf durchgehends feiner, maßvoller, verstandener. Alle Köpfe sind Bildnisse, treu, scharf und schlagend aus dem Leben geschöpft. Wahrheit und Lebendigkeit hat in Ausdruck und Handlung Platz gegriffen. Liebenswürdig ist die Landschaft, ist die ganze Scenerie behandelt. Am meisten der Bewunderung werth ist aber das Colorit in seiner Kraft und Frische, Sättigung und Glut.

Nöthigen aber diese Unterschiede durchaus zur Annahme zweier verschiedener Künstler, von denen der eine zu dem bestimmten Zwecke erst geschaffen werden muß? Können sie nicht getrennte Entwicklungstufen eines und desselben Künstlers bezeichnen? Nur wenige Jahre freilich können zwischen beiden Bildern liegen; aber damals war eine Zeit in der alle Verhältnisse sich in unaufhaltsamer Schnelligkeit wandelten, ganz besonders in Augsburg. Weshalb kann eine solche Zeit nicht auch den Künstler mitfortreißen? besonders da er in den Jahren, welche zwischen den zwei

*) Passavant spricht noch von einer „anderen Notiz jener Zeit", worin 1497 ein Hans Holbein jun. vorkomme; da er nicht sagt, woher jene Notiz stamme, ist jedes weitere Eingehen auf sie unmöglich.

Basiliken liegen, wie wir später sehen werden, auf Reisen gewesen ist, und somit unaufhörlich neue Eindrücke empfing. Ist doch schon die Marienbasilika selbst ein rechtes Kampf- und Uebergangsbild. Bereits ist der alterthümliche Goldgrund verlassen, aber eine ausgebildete landschaftliche Ferne an die Stelle zu setzen, hat der Künstler noch nicht gewagt; einen Uebergang bildet der dunkle Sternenhimmel, den er hinter seine Darstellungen gespannt. Wohl aber ist die Kirche in der Mitte der Tafel bis in ihre Einzelheiten, ihre Durchsichten, ihren Schmuck mit ähnlicher treuer und geistvoller Sorgfalt durchgebildet, wie auf der Paulusbasilika die anmuthige Scenerie. Die Gestalten sind schlanker, als später gewöhnlich ist, doch nicht mehr ganz von jenen langzipfligen Gewandmassen umwallt, die in der Oberdeutschen Schule conventionel waren. Schongauers Gefühlsweise blickt noch vielfach in den Köpfen durch, aber seine schwärmerische religiöse Empfindung ist überall durch eine mehr weltliche Auffassung verdrängt; und namentlich in einigen Kinderengeln, sowie bei dem Christusknaben mit dem Rosenkorbe tritt ein frisches Erfassen der Wirklichkeit, eine derbe Lebendigkeit, die uns überraschen müssen, auf. Das alte Hülfsmittel der Schriftbänder ist freilich noch an einer Stelle um des besseren Verständnisses willen angewandt, aber gerade diejenige Episode, bei der sie vorkommen, zeichnet sich durch die frische und sinnige Art, in der die Begebenheit erzählt wird, aus.

Hiebei ist noch etwas bemerkenswerth. Die Originalzeichnungen zu zwei Theilen dieses Bildes befinden sich im Baseler Museum*), so vollkommen übereinstimmend mit anderen Zeichnungen vom Vater Holbein, daß kein Zweifel an seiner Urheberschaft möglich ist. Sie sind flüchtig aber in sicheren Zügen mit der Feder gemacht. Das erste Blatt stellt die Krönung Marias, das zweite den Tod der heiligen Dorothea, über der zwei Engel schweben, vor. Hier ist die Stifterin, neben welcher eine Tafel mit der Inschrift anno·d 1499 steht, nicht wie im Gemälde kleiner, sondern von gleicher Größe wie die Heilige selbst, und auch die Schriftbänder fehlen. Somit fallen die am meisten alterthümlichen Züge da fort, wo der Künstler sich am ursprünglichsten und ungezwungensten geben konnte, nämlich in seiner Skizze. Was im Gemälde hinzutrat oder geändert ward, kann daher leicht aus dem Wunsch der Auftraggeber hervorgegangen sein.

*) Saal der Handzeichnungen Nr. 99, 100.

Soviel von der Auffassung im Großen und Ganzen. Für die Durchführung im Einzelnen ist aber noch ein anderer Punkt sehr stark in Erwägung zu ziehen: der Unterschied der Preise, welche dem Künstler für die beiden Bilder gezahlt wurden. Das ist ein Punkt, auf den in der Kunstgeschichte überhaupt mehr Gewicht zu legen ist, als bis jetzt geschieht. Von der Höhe des Lohnes hing es ab, wie viel der Künstler selbst an einem Bilde that und wie viel er den Gehülfen überließ. Für die Marienbasilika wurden 60 Gulden gezahlt. Die Paulusbasilika dagegen war nebst einem anderen Bilde, das Hans Burgkmair ausführte, von der reichen Veronika Welser bestellt, die für beide zusammen 187 Gulden zahlte. Das giebt durchschnittlich 93 und einen halben Gulden für eines. Deshalb fühlte sich hier der Meister gespornt, Alles was er vermochte aufzubieten. Mit der hingebendsten Liebe hat er diese Arbeit durchgeführt, sein ganzes Können an ihr erprobt, ihr das Gepräge seines Geistes bis in die kleinsten Züge aufgedrückt.

Dazu giebt es auch Bilder, die zwischen beiden Gemälden stehen und die Art des einen mit der Art des andern vermitteln. So zum Beispiel eine Tafel in der Augsburger Galerie, mit Marias Krönung und Scenen aus der Passion, im selben Jahre wie die Basilika S. Maria Maggiore, nämlich 1499, gemalt. Die meisten Schriftsteller theilen sie dem Vater Holbein, Ernst Förster*) aber dem Großvater zu. Auch diese Meinungsverschiedenheit ist ein neuer Beweis, auf wie schwachen Füßen die Annahme von zwei älteren Malern Hans Holbein steht.

Nach einer Erklärung, welche der Archivar der Stadt Augsburg, Herr Theodor Herberger, schon im Jahre 1855 zu Ulm vor den versammelten Geschichts- und Alterthumsforschern auf Befragen abgegeben, scheinen dieser Annahme auch die urkundlichen Quellen durchaus zu widersprechen. Der Inhalt seiner Aeußerungen ist nach dem Bericht im Deutschen Kunstblatt**) folgender: In den Steuerbüchern werde im Jahre 1460 ein Michel Holbein, Lederer und Hausbesitzer, erwähnt. In demselben Hause trete 1493 Thoman Burgkmair auf, aber schon 1494 der Maler Hans Holbein der Vater und zwar von 1496 als Eigenthümer, während seine Mutter, die Wittwe des Michel, als Auszüglerin darin fortwohne.

Was mir durch die Güte des Herrn Herberger an urkundlichen Nachrichten vorliegt, stimmt freilich nicht in allen Punkten mit jenen Aeuße-

*) Geschichte der deutschen Kunst II. S. 212. **) 1855. S. 371.

rungen, wohl weil dieselben nur nach der Erinnerung gemacht wurden. Aber wenn auch die Sache nicht ganz so einfach liegt, im Wesentlichen ist sie doch dieselbe. Der Name „Michel Holbain“ kommt in den Steuerbüchern seit 1454 vor, zuerst eine Reihe von Jahren lang unter „hl. Kreuzer Thor extra“, wo der Betreffende ein Haus besessen zu haben scheint, wie der Zusatz in den Jahrgängeu 1469 und 1470 „domus Michel Holbains“ angiebt. Ferner erscheint er auch unter: „vom Nagengaß“, „Bilgrimhaus“, „Salta zum Slechtenbad“ und „In der Prediger Garten“, Alles zwischen den Lechcanälen, also in ganz anderer Gegend, gelegen. Der Beisatz „Lederer“ hinter dem Namen findet sich nur einmal, im Jahre 1468, unter „Bilgrim Hauß“. Ob dies nun jedesmal dieselbe Person ist, bin ich außer Stande zu entscheiden. Hanns Holbain erscheint zuerst 1494 und 1495 unter „vom Diepold“, wo sein muthmaßlicher Schwiegervater Thoman Burgkmair wohnt. Ebendort kommt zwar kein „Michel Holbain“ aber 1478 eine „Michel Holbainin“ mit ihrer Tochter und 1480 „Michel Holbainin von Schönenfeld“ und endlich 1486 noch eine „Anna Holbainin“ vor, alles dies noch ehe hier Burgkmair zu finden ist. Von 1496 an tritt dann „Hanns Holbain“, später öfters mit dem Zusatz „maler“ unter Salta zum Schlechtenbad auf, wo wir einen Michel Holbain öfters, und zwar zwischen den Jahren 1476 — 1483, genannt fanden. Ebendaselbst wird 1496 die Holbainin, sowie 1498, 1499 und 1502 hinter „Hanns Holbain“ „Sein Mutter“ erwähnt. Ob diese identisch ist mit der gleichfalls 1502 „Vnder den Ledrern“ genannten „Gret Holbaynin“, die als Margarethe Holbainin in den Jahren 1505, 1509 und 1516 unter „Bilgrim Haus“, „am Judenberg“ und „In der Bächin Hof“ wiederkehrt, ist mir sehr zweifelhaft. Es scheinen verschiedene Familien durch einander zu spielen, und mir würde das Wahrscheinlichste sein, den hauptsächlich unter „Bilgrim-Hauß“ vorkommenden Lederer Michel Holbein, den eine Wittwe Namens Margarethe überlebt, von einem anderen Michel Holbein, der aus Schönenfeld stammt, hauptsächlich unter „Salta zum Schlechtenbad“ genannt wird und offenbar Vater des Malers Hans Holbain ist, zu sondern. Eine sichere Entscheidung kann ich freilich nicht treffen. Meine Leser fordere ich auf, sich nach dem in Beilage IV mitgetheilten Auszug der Steuerbücher selbst ein Urtheil zu bilden. Sehr zu hoffen ist, daß bald ausführlichere archivalische Mittheilungen aus Augsburg Klarheit in diese Verhältnisse bringen.

Was aber feststeht sind folgende Punkte:

Erstens, daß der Vater des älteren und Großvater des berühmten Malers Hans Holbein nicht Hans, sondern Michel geheißen.

Zweitens, daß die Steuerbücher und das Malerbuch nur einen Maler Hans Holbein, nämlich den Vater, kennen *).

*) In Naglers Monogrammisten (B. III. S. 157) wird berichtet, es komme noch ein „Hans der Maler" oder „Hans Michael" in den Steuerbüchern vor. Meine Erkundigungen danach sind erfolglos geblieben. Wenn nun aber Ernst Förster, der von „Hans Holbein dem Großvater" viel zu erzählen weiß, die Anmerkung beifügt: „Hans Michael Holbein heißt er in Augsburger Urkunden" (a. a. O. S. 210), so ist dies eine Kühnheit der Combination, die Alles übersteigt.

IV.

Hans Holbein der Vater. — Der Name Holbein in Augsburg und anderswo. — Alter des Künstlers. — Einfluß Schongauers und der Niederländer. — Seine Arbeiten. — Das Gemälde der Moritzcapelle. — Augsburger Dombilder — Der Meister daheim und in der Fremde. — Der Altar für das Dominikanerkloster in Frankfurt. — Verschollenes wiedergefunden. — Altar von Kaisheim. — Das Katharinenkloster und die hiefür gemalten Bilder. — Die Basilika des heiligen Paulus. — Holbein der Aeltere als Bildnißmaler. — Skizzenbuch. — Spätere Werke in Augsburg und Prag. — Stellung und Einfluß des Künstlers.

Der Name Holbein scheint im südlichen Deutschland ziemlich verbreitet gewesen zu sein; zu Ravensburg kommt er im 14. und 15. Jahrhundert, zu Grünstadt an der Hardt im 15. und 16. vor. Noch früher reichen die Nachrichten über eine solche Familie in Basel hinauf, wo das Haus zum Papst in der Gerbergasse in deren Besitz war*). Ob und wie weit unsere Künstlerfamilie mit diesen verschiedenen Namensgenossen zusammenhängt, läßt sich nicht ermitteln. Eine Verwandtschaft mit den Holbein zu Basel wäre vielleicht nicht unwahrscheinlich; ein solches Band könnte möglicherweise zu den Veranlassungen gehört haben, die später unsere Augsburger Maler dort ihren Wohnsitz aufschlagen ließen. Auch zu Augsburg kommen in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts noch andere Holbein vor. So verkauft, nach einer Notiz, die ich Herrn Domprobst Steichele verdanke, im Jahre 1486 „Anna Holbainin, Bürgerin zu Augspurg", für sich und ihren Bruder Conrad Holbain, Conventbruder zu Deckingen, ihre Erbrechte an einen Acker im Wollißhauser Feld u. s. w. an den Convent zu Oberschönefeld. Einen Zusammenhang der Familie mit Schönefeld haben wir schon in den Steuerbüchern gefunden, wo gleichfalls häufig eine Anna Holbainin vorkommt.

*) Hegner, Hans Holbein der Jüngere. S. 29.

Wann Hans Holbein der Vater geboren ist, wissen wir nicht. Die Kunstgeschichte nimmt um 1450 an; wie ich glaube ein etwas zu früher Termin. Die Arbeiten des Künstlers, die uns übrig sind, gehen nicht über 1492 zurück; auch auf seinen muthmaßlichen Bildnissen, von denen ich später reden werde, hat er entschieden ein jüngeres Aussehen. Wenn wir uns, in Ermangelung anderer Nachrichten, hieran halten, so müßten wir seine Geburt etwa um ein Jahrzehnt später, um 1460 setzen. Auch dies ist zwar nichts Sicheres, aber es kommt der Wahrheit jedenfalls näher.

Auch darüber, wer der Lehrmeister Hans Holbeins des Aelteren gewesen, geht uns jede Kunde ab. Wir finden ihn später zu einem anderen Künstler seiner Heimat in persönlich nahem Verhältniß, zum alten Thoman Burgkmair, in dessen Hause er eine Zeit lang wohnt und dessen Schwiegersohn er möglicherweise war. Aber Geist und Auffassung in den Werken der Beiden sind so weit von einander verschieden, daß man kaum auf künstlerische Beziehungen zwischen ihnen zu schließen hat.

Fragen wir aber Holbeins Arbeiten selbst, ob sie uns seinen Meister nicht andeuten wollen, so weisen sie uns wieder nach demjenigen hin, den wir bereits als den Mittelpunkt alles Kunsttreibens in den umliegenden Gegenden kennen gelernt, nach Martin Schongauer. In der Art wie er die Körper bildet und Gewänder ordnet, ist dessen Einfluß wahrzunehmen: für Gesichter idealen Charakters, namentlich Christusköpfe, sind dessen Typen bestimmend, und die Bekanntschaft mit seinen Compositionen, besonders seinen Passionsvorstellungen, leuchtet aus Holbeins Arbeiten hervor. Schon als ich von der „Basilika Santa Maria Maggiore“ sprach, mußte ich der Anklänge an Schongauers Styl Erwähnung thun. Anregung hat also Holbein hauptsächlich von ihm empfangen. Dies festzustellen müssen wir uns begnügen. Denn ob er sein wirklicher Schüler gewesen, darüber wird sich schwerlich je etwas Sicheres erfahren lassen.

Die Möglichkeit ist freilich da; es war ja das Wandern damals an der Tagesordnung und besonders die Maler wanderten gern. Martin Schongauer, auch „hübsch Martin“ wegen seiner Kunst geheißen, war nahe und fern bekannt: seine Werkstatt war im ganzen südlichen Deutschland die hohe Schule für die Malerei, auch Hans Burgkmair giebt auf der Rückseite von Schongauers Bildniß in der Münchener Pinakothek an, daß er ein Jahr lang dessen Jünger war, und von Albrecht Dürer wissen wir ebenfalls, daß sein Vater die Absicht hatte, ihn hier in die Lehre zu thun.

Das früheste sichere Gemälde, welches wir von dem Künstler besitzen, gehört dem Jahre 1492 an. So wenigstens scheint uns die in ihrer letzten Ziffer undeutliche Jahrzahl zu lesen, welche hinter dem Namen HANS. HOLBON. auf einem Bilde der Moritzkapelle zu Nürnberg (Nr. 126) steht. Dasselbe stellt die thronende Maria mit dem Kinde dar, umgeben von zwei Engeln, die ihnen Blumen reichen. Gothische Architektur bildet den Hintergrund; reiches gothisches Gestänge umschließt das Ganze und giebt in seinen Ecken für zwei Wappen Raum. Einzig steht dies unter allen Werken des Meisters da, der in so feiner, miniaturartiger Ausführung, so bewundernswerth zarter Vollendung uns nie wieder begegnet.

Bei den Malern Italiens erkennen wir, je größerer Spielraum ihnen geboten ist, desto mehr die Höhe ihrer Kunst. Wo sie über mächtige Wandflächen zu gebieten haben, offenbart sich ihr Geist und ihr Können am meisten. Bei den nordischen Künstlern aber waltet gerade das entgegengesetzte Verhältniß. In Arbeiten größeren Umfanges, mögen es nun Wandbilder oder Tafelbilder sein, wird durchgängig der handwerksmäßige Charakter überwiegen. Auf rein dekorative Wirkung ist Alles angelegt, die Behandlung ist flüchtig, die Ausführung bleibt den Gehülfen überlassen, größtentheils und oft sogar allein. Nur seltene Gelegenheiten giebt es, wo der Meister alle künstlerische Liebe, die er in sich trägt, aufbietet, in treuester Hingebung und ganz mit eigener Hand sein Bestes zu Stande bringt. Das geschieht hie und da einmal, wenn irgend ein Fürst oder Herr, irgend ein reicher und kunstliebender Bürger, meistens nicht für kirchlichen Andachtszweck, sondern für das häusliche Gemach und zur eigenen Freude sich ein kleines Juwel der Malerei bestellt. Ueber die mäßigsten Verhältnisse geht ein solches nie hinaus; je kleiner es sein darf, desto vollendeter mag es werden. Sorgsam, mit eigener Hand bereitet dann der Meister die Tafel sich zu; er wählt die schönsten, leuchtendsten Farben, das köstlichste Ultramarin, das gediegenste Gold. Keine andere Hand läßt er es berühren; mit einer zarten Lasur nach der anderen überzieht er es, wendet Monate lang alle Zeit und Kraft darauf und kann sich nicht davon trennen. In materieller Hinsicht ist eine solche Arbeit meistens kein Vortheil für ihn. Gemeine Gemäl, wie Dürer sich ausdrückt, hätte er einen ganzen Haufen machen können in der Zeit; selten entspricht dem auferforderten Fleiße der Lohn. Aber von all der handwerksmäßigen Production, zu der ihn sonst die Verhältnisse nöthigen, erholt er sich hier. Solch ein Werk ist die leider in Flammen zu Grunde gegangene Krö-

nung Marias gewesen, welche Albrecht Dürer für den Kaufmann Jacob Heller in Frankfurt gemalt; ein solches Werk ist Dürers Verehrung der Dreifaltigkeit im Wiener Belvedere; ein eben solches Kleinod ist auch dieses Holbeinsche Bild. Mit ähnlichen Schöpfungen der Niederländer wetteifert es, kaum Jan van Eyck könnte das besser machen. Einfluß der Flandrischen Richtung ist denn auch nicht zu verkennen, in der trefflichen Modellirung, dem feinen Ton, den wohlstylisirten Gewändern, der ganzen Formbildung in Körper und Gesicht. Leider haben namentlich die Köpfe gelitten. Dieser Niederländische Einfluß mag zum Theil der Schongauerschen Schule, mag vielleicht auch dem in der Nähe, in Nördlingen, wirkenden Fritz Herlen zu danken sein, setzt aber zugleich nothwendig die eigene Anschauung Flandrischer Gemälde voraus.

Dem Jahre 1493 gehören zwei beiderseits bemalte große Altarflügel von der Hand des Künstlers an, die erst in den letzten Jahren zum Vorschein gekommen sind. Sie bildeten ursprünglich die Seitenbilder eines Altarschreines in der Reichsabtei Weingarten in Schwaben. Schon 1715, bei der Modernisirung der Kirche, wurden sie entfernt und gelangten nach der Säcularisirung des Klosters in den Besitz des Oesterreichischen Feldmarschalleutenants von Wocher in Wien. Von dessen Erben in Bregenz kaufte sie der jetzige Bischof von Augsburg, Pankratius von Dinkel, für 6000 Gulden, um sie zum Schmucke der neu restaurirten Domkirche zu verwenden. Die Tafeln waren mehrfach zersprungen, die Innenseiten übermalt, die Außenseiten, wohl um starker Beschädigungen willen, schon seit alter Zeit dick mit rothbrauner Oelfarbe überstrichen. Daß sich Bilder darunter befanden, war vollkommen in Vergessenheit gerathen, bis sie Conservator Eigner in Augsburg, dessen Atelier die Altarflügel zur Herstellung übergeben waren, unter ihrer Hülle wieder entdeckte und den verharzten, eisenharten Ueberzug auf chemischem Wege entfernte. Die Tafeln wurden von einander geschnitten und schmücken jetzt vier Altäre an den Mittelpfeilern des Augsburger Domes. Die Beschädigungen waren bedeutend, besonders auf den Außenseiten war an einigen Stellen die Farbe ganz abgesprungen. Unter diesen Verhältnissen, wenn die Gemälde überhaupt als Kirchenbilder verwendet werden sollten, mußte die Restauration eine sehr erhebliche sein, sie ist aber zugleich sachgemäß und treu.

Das ganze Werk war aller Wahrscheinlichkeit nach ein Marienaltar, denn die vier gemalten Vorstellungen beziehen sich auf die Geschichte unserer lieben Frau. Außen sind Joachims Opfer und Marias

Geburt, innen ihre und ihres Sohnes Darstellung im Tempel zu schauen. Vermuthlich hat ein Schnitzwerk die Mitte des Schreines gefüllt. Wer mit den älteren vaterländischen Kupferstichen vertraut ist, dem werden die Compositionen dieser vier Bilder nichts Neues sein, denn ganz die nämlichen kommen in einer Folge aus dem Marienleben vor, welche Israel von Meckenen gestochen hat (Bartsch Nr. 30—41). Daraus geht aber nicht etwa hervor, daß Holbein von diesem entlehnt hätte. Israel von Meckenen, der 1503 gestorbene Goldschmied zu Bocholt, war nicht ein erfindender Künstler, sondern beschäftigte sich hauptsächlich damit, die Arbeiten aller möglichen anderen Meister, auch Blätter von Dürer und Schongauer, zu copiren. In Augsburg waren mir seine Blätter nicht zur Hand, so daß ich eine ganz genaue Vergleichung mit dem Holbeinschen Vorbilde nicht anstellen konnte. Indeß ließ sich wahrnehmen, daß auch viele Abweichungen vorkommen. Die Hauptzüge sind aber meist treu festgehalten, nur daß der Nachahmer dem Meister nicht in dem, was sein Bestes ist, nachfolgen kann, sondern die Charaktere öfters alterirt und gewöhnlich etwas abgeschwächt hat. Manche von seinen Zuthaten sind ein wenig ungeschickt. So ist gleich auf dem ersten Gemälde ein hübsches weißes Hündchen zu sehen; diesem hat der Stecher noch ein zweites hinzugefügt, das, auf den Hinterfüßen sitzend, seinem Collegen mit der linken Vorderpfote zierlich einen Knochen präsentirt. Beachtung verdient es, daß Israel von Meckenens Folge aus zwölf Blättern besteht; dies läßt darauf schließen, der Weingartener Altar sei ein großartiges Werk mit noch mehr Flügeln gewesen, die vielleicht untergegangen sind, vielleicht auch noch einmal an das Licht kommen. War dies nicht der Fall, so lagen wenigstens Zeichnungen Holbeins der gesammten Kupferstichfolge zu Grunde; denn durch jenes ganze Marienleben geht unverkennbar ein gemeinsamer Geist.

Es ist eine alte Geschichte, das Marienleben, aber den vaterländischen Künstlern jener Epoche war sie immer neu; immer wieder führten sie die anmuthige Legende in Stich, Gemälde, Zeichnung dem Volke vor, bis ihr Dürer durch seine Holzschnittfolge, dies großartige Epos, den seiner Nation am meisten entsprechenden Ausdruck verlieh. Mit seinen Schöpfungen können sich die Bilder Holbeins des Vaters nicht messen, wohl aber ist ihnen ein liebenswürdiger Zug mit diesen gemein; auch sie kleiden Alles in das Gewand ihrer Zeit, sie lassen bei manchen Scenen Ort, Leben und Umgebung ihrer eigenen Gegenwart so ansprechend durchblicken, daß ihr culturgeschichtliches Interesse fast ihr kunstgeschichtliches erreicht. Mit dem

Schicksal von Marias Eltern beginnt ihre Erzählung*). Joachim hat den Tempel, einen edlen gothischen Bau, betreten, um sein Opfer darzubringen; einen Begleiter hinter sich, die Kappe in der Linken, steht er am Altar. Aber strenge schiebt der Hohepriester sein Geld von dem übrigen zurück, denn Joachim ist kinderlos, und mag sein Wandel noch so fromm, mag er mit allen Gütern der Welt gesegnet sein, ihm fehlt der beste Segen von oben, sein Opfer ist dem Höchsten nicht angenehm. Verlegen senkt der Zurückgewiesene sein ernstes, bedeutendes Haupt; Schmerz und Beschämung sucht er zurückzuhalten, aber man sieht es ihm an, daß er tief im Innersten getroffen ist. Ein Levit, der neben dem Hohenpriester steht, scheint durch seine gemessene, finstere Haltung dessen Verfahren zu billigen. Links blickt man in die Landschaft hinaus. Damit nach dem Trüben die Versöhnung nicht fehle, läßt in der Ferne hier der Künstler noch einmal Joachim sehen, wie ihm, als er klagend in der Wüste irrt, der tröstende und verheißende Engel erscheint.

Was der Inhalt seiner Verkündigung war, schauen wir auf dem nächsten Bilde verwirklicht. In der Ferne, da wo die freundliche Aussicht auf Landschaft und Gebäude sich öffnet, findet Joachim nach göttlichem Befehl sein Weib Anna an der Goldenen Pforte des Tempels, beide froh, daß sie sich wieder haben, daß die Gnade des Herren ihr Alter noch durch die Geburt eines Kindes erfreuen will. Den Hauptinhalt der Tafel bildet dies freudige Ereigniß selbst. Da liegt die Wöchnerin unter der grünen Decke im roth drapirten, großen Himmelbett; ihre Linke ruht auf der Brust. Aber der Künstler hat den Vorgang uns wahrscheinlicher machen wollen, als er der Legende nach war. Von Annas hohem Alter merkt man nichts: das Antlitz mit seinem feinen Oval ist von seltener Zartheit und Anmuth, mit niedergeschlagenen Augen und reizendem Munde. Eine alte Beschließerin und eine junge Magd sind beschäftigt, ihr Erquickungen, Trank und Speise, zu bringen, und ein Tischchen am Bette ist schon reichlich mit Brod, Geflügel und dergleichen besetzt. Ganz vorn eine junge, hübsche Maid, die Israel von Meckenen im Kupferstiche nicht gerade vortheilhaft durch eine ältliche Person mit scharfen Zügen vertauscht hat. Auf einem Rohrstuhl sitzt sie und hält die Hauptperson des Ganzen, das nackte kleine Neugeborene, dem zur deutlichen Bekräftigung seiner ganzen Wich-

*) Genommen aus dem apokryphischen „Evangelium de nativitate S. Mariae," früher dem Matthäus zugeschrieben.

tigkeit „Sancta Maria virgo“ in den Heiligenschein geschrieben ist, auf dem Schoße. Vor ihr steht die Wanne, in der sie das Kindlein baden will, aber zuvor probirt sie die Temperatur des Wassers mit dem Fuße. Welche liebenswürdige Naivetät athmet dieser Zug, wie frisch, heiter und gemüthlich ist das Alles vorgetragen! Durch die Darstellung sehen wir uns ganz in eine Augsburger Wochenstube, wie sie zu des Künstlers Zeit in Wirklichkeit war, versetzt.

Die so wunderbar Geborene war schon, ehe sie das Licht erblickte, von den dankbaren Eltern dem Herren gelobt. So wird sie auf dem nächsten Bilde, das Gelübde zu erfüllen, in den Tempel geführt. Das kleine Mädchen, welches Holbein, wie fast alle Maler, schon zur halberwachsenen Jungfrau macht, mit langem blonden Haar, blau gekleidet, steigt die Stufen hinan und will eben ihre Hände in einander falten. Sie zu empfangen steht der Hohepriester oben, hinter ihm zwei Leviten und ein rothgekleideter Schriftgelehrter, hochmüthig und feist, der die Emporsteigende mit lüsternem Blicke prüft. Einer Pfaffengestalt aus den Tagen des Künstlers ist er nachgebildet, und solche kommen niemals gut auf Deutschen Bildern fort. Unter den Stufen stehen die Eltern der Gottgeweihten mit all dem Ernst und der demüthigen Fassung, welche die heilige Handlung erheischt. Andere Zuschauer umgeben sie, unter denen besonders ein gelbgekleideter Mann, mit rothem Tuch um den Kopf und ein Buch in der Hand, in die Augen fällt. Dies Bild ist durch die Tracht, die Kopfbedeckungen, die Bartlosigkeit der Männer für die Zeit, den Schluß des fünfzehnten Jahrhunderts, besonders bezeichnend. Eine Heimsuchung in der landschaftlichen Ferne ist, soweit ich mich erinnere, vollständig neu. Auch in die Reihenfolge der Scenen paßt diese Vorstellung nicht; ehemals war hier gewiß, wie im Kupferstich, die in einer Spinnstube mit weiblichen Arbeiten beschäftigte Maria zu sehen. Hier und auf der folgenden Darstellung — diese zwei bildeten die Festseiten der Flügel — vertritt Goldgrund die Stelle der Luft.

Während bis hieher die Ereignisse eine fortlaufende Kette, wie auch in den Stichen, bildeten, macht die Erzählung vor dem letzten Bilde, der Darstellung Christi im Tempel, einen großen Sprung. Von höchster Schönheit ist Marias Kopf, und Simeon, der das hübsche Kind aus ihren Händen empfängt, ist eine würdige Gestalt mit ernsten, edlen Zügen, gekrümmter Nase und grauem Bart; sein prächtiges Costüm ist mit sorgfältiger Liebe und in großer coloristischer Wirkung ausgeführt. Ein Ge-

folge von sechs Personen schließt sich der göttlichen Mutter an, darunter der rothgekleidete Joseph und eine Frauengestalt mit langen Zöpfen, in grünem Kleide und Untergewand von Goldbrokat. Jedem, der Rogier van der Weydens Bilder kennt, wird diese vertraut sein; dieselbe Erscheinung in derselben Haltung und Tracht kommt öfters bei ihm vor. Im Innern des Tempels, welcher den Hintergrund abschließt, stehen zwei Leviten; im Goldgrund, der den Himmel vertritt, zeigt sich die Krönung Marias.

Vom Gürtel der oben beschriebenen Frauengestalt hängt ein Streifen herab, der die Entstehungszeit, den Maler und den Bildhauer des inneren Schreines nennt:

MICHEL. ERHART. PILDHAVER. 1.4.93
HANNS. HOLBAIN. MALER. O MATER. MISERERE. NOBIS.

Hinter dem Worte Maler und noch an zwei anderen Stellen der Bilder steht ein bisher unbekanntes Künstlerzeichen Holbeins: Auch die Jahrzahl 1493 kommt noch einmal vor, an den Gesetzestafeln die im ersten Bilde auf dem Altar stehen.

Wir sahen, wie der Künstler eine weibliche Gestalt ganz dem Rogier van der Weyden entlehnt hat. Niederländischen Einfluß aber zeigen diese vier Bilder überhaupt. Nicht blos in der gediegenen, durchgebildeten Behandlung des Einzelnen, auch in der Gesammtauffassung selbst, in der weihevollen Würde und stillen, friedlichen Gemüthlichkeit, welche deren Grundzüge sind. Tracht und Scenerie sind emsiger und eingehender, als sonst damals in Deutschland Brauch ist, behandelt. Stylvoll und maßvoll ist der Faltenwurf, der nicht ganz in den Geschmacklosigkeiten der meisten gleichzeitigen Deutschen befangen ist. Durchgehends sind die männlichen Köpfe von bildnißartigem Charakter, die weiblichen von anziehendster Lieblichkeit. Warm und leuchtend ist das Colorit, was ich um so sicherer beurtheilen kann, als ich die Bilder schon vor der Restauration gesehen. Einen besonderen Vorzug bildet das Gemessene der Haltung, das sich selbst da, wo Genreartiges eingeflochten ist, nicht verliert, während es gerade in späteren Bildern dem Maler nur zu oft abhanden kommt.

In der That, wenn wir mit diesen Gemälden das Meiste vergleichen, was aus der folgenden Zeit des Künstlers vorhanden ist, so könnten wir eher einen Rückschritt als einen Fortschritt darin erkennen. Freilich nur

scheinbar, denn während Holbein hier noch stark unter Flandrischem Einfluß steht, sehen wir ihn in den folgenden Werken weit selbständiger auftreten. Daß er hier zunächst in ein gewisses Schwanken geräth, ehe er ganz frei und sicher auf eigenen Füßen zu stehen vermag, ist leicht erklärlich. Die nächsten sicheren Gemälde sind vom Jahre 1499. In ihnen sehen wir einen mehr idealistischen Hang wieder aufleben, der einmal tief im Deutschen Wesen begründet liegt, der auch bei Schongauer unaufhörlich durchbricht. Das gilt besonders von der bereits ausführlich besprochenen Basilika S. Maria Maggiore, welche damals entstanden ist. Bald kehrt der Künstler von neuem und nun um so entschiedener zum Realismus zurück, aber er giebt sich demselben in ganz anderer Weise als früher hin. Die Abhängigkeit von der Niederländischen Art war ein für allemal überwunden. Sein Wirklichkeitsinn thut sich mit treu-bildnißartiger Auffassung nicht genug. Von der bescheidenen und gemessenen Haltung, dem stillen, gemüthlichen, gut bürgerlichen Wesen, wie bei den Schülern der van Eyck, ist keine Spur mehr in seinen Werken. Immer mehr entwickeln sich eine regsamere Erfindung und derbere Lebendigkeit, und er ringt danach, wirkliche Handlungen vorzustellen. Aber selbst da noch treten in seinen Werken, was man nie bei den Niederländern findet, unaufhörlich Erscheinungen idealen Charakters, wie vor Allem seine Christus- und Mariengestalten, auf, von einer verklärten Schönheit und ungetrübten Reinheit der Empfindung, die zwischen all der Derbheit und dreisten Beweglichkeit seltsam überrascht. Alles in Allem: Die Wandlungen, welche die ganze Deutsche Kunst des 15. Jahrhunderts durchzumachen hat, macht Holbein der Vater auch in sich selbst durch.

Dem Jahre 1499 gehört, meiner Ansicht nach, auch das einzige Originalgemälde Holbeins des Vaters an, welches das Museum zu Basel bewahrt, und das erst neuerdings aus dem Besitz einer Wittwe Wolf in Augsburg für diese Sammlung erworben wurde. Es ist ein Altarflügel von mäßigem Umfang, welcher den Tod Marias vorstellt und wahrscheinlich aus der Elisabethencapelle stammt, die jetzt zu den Gebäuden des Herrn von Cotta gehört*). Auf dem Heiligenschein des älteren Apostels Jacobus steht nach seinem Namen die Jahrzahl 1890. Die letzte Ziffer ist nur halb da; sie verschwindet unter den Haaren des Heiligen. Man hat 1490 lesen wollen, aber 1499 ist ebenso gut möglich; mir wäre das

*) Mittheilung von Herrn E. von Huber in Augsburg.

wahrscheinlicher, weil das Bild gerade mit den Arbeiten dieser Zeit genau übereinstimmt. In der Mitte sitzt Maria vor dem Bette, milden Ausdruckes im Verscheiden, die geweihte Kerze in der Hand. Der betende Petrus und der Johannes ihr zunächst sind zwei für den Künstler besonders bezeichnende Köpfe. Ausdrucksvoll sind auch die übrigen. Auf die Scenerie, den Hintergrund des Gemaches mit einigem Geräth und den Blick in die Landschaft ist nur wenig Gewicht gelegt. Goldgrund vertritt die Luft; die Farbe ist leuchtend und klar. Die hievon getrennte, flüchtig behandelte Außenseite des Flügels, welche nur eine halbe Vorstellung, die Bestattung einer Heiligen enthält, sah ich im Sommer 1864 zu Augsburg im Eignerschen Atelier.

Von 1499 stammt noch ein Gemälde der Augsburger Galerie, das mit der Basilika S. Maria Maggiore sehr übereinstimmt, indeß weit gewöhnlicher in der Auffassung und von größter Flüchtigkeit in der Behandlung ist. Wir können uns über diese nicht wundern, da wir aus den Annalen des Katharinenklosters ersehen, daß der Maler nur 26 Gulden dafür erhalten hat. Jene Aufzeichnungen *) und die Inschriften der Tafel selber melden, daß sie von der Klosterfrau Walburg Vetterin für sich und ihre beiden früher gestorbenen Schwestern, die an sechzig Jahr mit ihr zusammen im Kloster gelebt hatten, zum Epitaph bestellt worden war. Der Wölbung des Kreuzganges, in dem sie aufgestellt war, entsprechend, hat sie dasselbe breite Spitzbogenformat wie die Basiliken. Im oberen Bogenfeld zeigt sich, zwischen zwei Wappen, die Krönung der Jungfrau, deren zartes Gesicht den weiblichen Köpfen auf der Marienbasilika entspricht. Eigenthümlich ist es, daß die Krone ganz frei über ihrem Haupte schwebt; Gott Vater, ein ehrwürdiger Greis, hält in der Rechten das Scepter und segnet mit der Linken, Christus hat in der einen Hand die Weltkugel, die andere streckt er gegen die Heilige aus. Die Taube des Geistes schwebt über beiden. Sechs Vorgänge aus der Passion, die in zwei Reihen den unteren Theil der Tafel füllen, stehen weit hinter der oberen Darstellung zurück. Geißelung, Dornenkrönung und manches Andere ist wirklich roh; drei unangenehme Henkerfiguren kehren überall wieder. Pilatus in seiner spitzen Mütze und dem rothen Talar spielt in allen den Scenen, bei denen er angebracht ist, durch die Schwächlichkeit seiner Haltung und seines Ausdrucks eine ziemlich untergeordnete Rolle. Kraft fehlt den männlichen

*) Beilage III.

Köpfen überhaupt, obwohl ein Streben nach Mannigfaltigkeit bei den Physiognomien sich nicht verkennen läßt. Am besten ist es dem Maler da geglückt, wo ein Ausdruck von Ergriffenheit vorwiegt, in der Kreuztragung bei der Maria und dem mitleidigen Simon von Cyrene, dann bei dem Christus, der am Oelberg kniet. Sein edles, mildes Gesicht mit dem Ausdruck der Hingebung ist wahrhaft schön. Auch in den Jüngern ist die Ueberwältigung durch den Schlaf trefflich ausgedrückt, besonders in dem kleinen Johannes, der sein Haupt auf die Linke stützt. In Körperbildung und Bewegung bleibt durchgängig viel zu wünschen übrig. Weit ausgebreitete Zipfel spielen mehr wie sonst eine Rolle bei den Gewändern; unruhige Brüche kommen in diesen häufig vor, und die Frauenmäntel sind oft steif. Ueberall einförmiger dunkelblauer Hintergrund, fast ohne Andeutung der Oertlichkeit. Ganz unten knieen gar andächtig die drei Schwestern Veronika, Walburg und Christina Vetter, mit dem Rosenkranz und im Klosterhabit, würdige, bildnißtreue, charakteristische Gesichter*). Im Baseler Museum**) ist die Originalskizze zu dieser Tafel, ganz leicht mit der Feder angegebene Umrisse, flüchtig mit Tusche schattirt.

Damals scheint Holbein die Vaterstadt für einige Zeit verlassen und seine Kunst an anderen Orten ausgeübt zu haben. Während er zwischen 1494 und 1499 jedes Jahr in den Steuerbüchern auftritt, wird er 1500 und 1501 dort nicht genannt. Schon Ende 1499 mag er fortgegangen sein; die erste Spur, die sich auswärts von ihm finden läßt, gehört bereits diesem Jahre an und weist in nicht zu große Ferne, nämlich nach Ulm. Im Augsburger Archiv befindet sich ein Document, von „Mitwoch vor Sannt Mattinstag“ (dem 6. November) 1499 datirt, in welchem von „Hannsen Holbain dem Maller, jetzo Burger zu Ulm“ die Rede ist***). Es ist der Kaufcontract eines Augsburger Hauses, von dem Holbein einen

*) Folgendes sind die Inschriften des Bildes: 1) Täfelchen hinter den Stifterinnen: „frenick. walpurg. vnd. cristein. fettrin. iij. leiplich. schwestern. fir. war. hand. gelept. in. disem. closter. vnd. orden. bey. ain. ander. wol. lx. jar.“ 2) Votivtafel rechts neben der mittleren Bilderreihe: „Anno: dm. mcccc. vnd. LXXXXVIIIJ. jar. ward. dz. gemacht.“ 3) Umschrift des alten Rahmens: „Anno. dm. 1496. jar. an. sant. barbara. tag. starb. die gaistlich. fraw. fronicka. feterin. der. got. gnad. — Anno. dm. 1499. jar. an. sant. edwarde. tag starb. die. gaistlich. fraw. cristina. feterin. der. got. gnad. — walburg vetterin. mccccc.“

**) Band U. I. Nr 17.

***) In den „Verhandlungen des Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben“ IX. X. 1855 p. 79 von Herrn Professor Haßler mitgetheilt.

Zins bezieht. Da der Künstler in Ulm sogar das Bürgerrecht erworben hatte, scheint er sich auf einen längeren Aufenthalt in dieser Stadt eingerichtet zu haben. Spuren seiner künstlerischen Thätigkeit sind dort aber nicht bekannt.

Bald darauf, im Jahre 1501, ist er für Frankfurt am Main beschäftigt, indem er einen großen Altar für das dortige Dominicanerkloster malt. So weit wir es bei dem gänzlichen Mangel an Nachrichten heute beurtheilen können, war unser Meister in Deutschland damals doch nicht so berühmt, um wahrscheinlich zu machen, daß an seine Werkstatt in der Heimat eine Bestellung von Frankfurt her ergangen wäre. Eher läßt sich annehmen, er habe die Arbeit am Bestimmungsorte selbst erhalten und gemacht. Nur Theile davon befinden sich jetzt noch in Frankfurt und sind Eigenthum der Stadt: ein Abendmahl, welches ehemals die Predella bildete, in der Leonhardskirche, und die Flügel dazu, Christi Einzug in Jerusalem — übrigens mit dem Zöllner auf dem Baume, der eigentlich zum Einzug in Jericho gehört — und die Vertreibung der Verkäufer aus dem Tempel, leihweise im Städelschen Institut*) aufgestellt. Die Handlung ist frisch und lebhaft, die Farbe heiter und kräftig. Christi Ausdruck ist stets von großer Weichheit. In den Köpfen, namentlich bei den Aposteln des Abendmahls, zeigt sich ein Streben nach Mannigfaltigkeit und entschiedenem Charakter. Auf der Stadtbibliothek befinden sich noch zwei hohe Tafeln von demselben Altar, stark beschädigt und deshalb in einem Reserveraum, wo sie nicht zu sehen sind, bewahrt. Die erste enthält in zwei Abtheilungen übereinander den Stammbaum Christi, die zweite, in gleicher Anordnung, die Ordensgenerale der Dominicaner, vom heiligen Dominicus beginnend. Dem letzten reicht die heilige Jungfrau das Scapulier. Beide haben offenbar die Rückwand des Mittelschreines gebildet. Auf der ersten steht die Inschrift: Anno a partu Virginis salutifero M°V°primo Presidente in loco isto Rndo (reverendo) Prc. (praedicatorum) F. (fratre) I. W. Hans Hoilbayn de Augusta me pinxit**). Daß sich der Maler „de Augusta" nennt, ist schon hinreichend, um darzuthun, daß er das Bild in der Fremde malte. Wäre es von dem Kloster in seinem Augsburger Atelier bestellt worden,

*) Nr. 100, 101. Aeltere Nachrichten erwähnen noch zwei gleiche Bilder mit Fußwaschung und Oelberg, offenbar Außenseiten der Predella-Flügel. Wo diese sich jetzt befinden, darüber habe ich keine Kunde.

**) Gütige Mittheilung von Herrn Malß, dem Inspector des Städelschen Institutes.

und hätte er dann bei dem Werke, das in die Fremde wanderte, seinen Wohnort angeben wollen, so hätte er, nach anderen Beispielen, „in Augusta“ gesagt.

Acht Tafeln aus der Leidensgeschichte des Herren, welche ehemals die Innen- und Außenseiten der Flügel gebildet, galten in der Kunstgeschichte für verschollen, und erst in jüngster Zeit kamen mir Nachrichten über sie zu durch Herrn Hofrath Dr. Schäfer in Darmstadt, in dessen Sammlung sieben dieser Bilder jetzt wieder aufgetaucht sind. Jedes ist ungefähr 6 Fuß hoch und 5 Fuß breit, in den Maßen mit je einer Abtheilung der beiden oben genannten Tafeln übereinstimmend.

Als im Spätherbst 1793, nach der Eroberung von Mainz, der französische General Cüstine Frankfurt bedrohte, und alles Werthvolle geflüchtet ward, vertrauten die Dominicaner diese Bilder dem Landschaftsmaler Schütz dem Jüngeren*) an. Das Säcularisationsedikt hob das Kloster auf und die Mönche kehrten nicht wieder. Schütz betrachtete daher die Gemälde als herrenloses Gut und verkaufte sieben davon vor nunmehr fünfzig Jahren an den Regierungsrath Martinengo in Würzburg, während er von dem achten Bilde den Christuskopf herausgeschnitten und für sich behalten haben soll. Passavant soll vollkommen Kenntniß von diesen Gemälden gehabt und sie sehr geschätzt haben. Um so auffallender ist freilich, daß er ihrer in seinen Aufsätzen im Kunstblatt von 1846 nicht gedenkt. Am wahrscheinlichsten ist es dadurch zu erklären, daß er wohl die Absicht hatte, die Tafeln bei passender Gelegenheit für Frankfurt zurückzukaufen. Daß Martinengo selbst, als übermäßig sorgfältiger Hüter seiner Schätze bekannt, so lange Zeit hindurch keine Kunde an die Oeffentlichkeit gelangen ließ, ist leicht zu begreifen. Als das Klostergut an den Staat fiel, hatte er alle Ursache, von dem Handel, den er mit Schütz gemacht, zu schweigen, und was früher aus Klugheit geschehen war, blieb nach eingetretener Verjährung Gewohnheit. Passavant konnte seinen Plan nicht ausführen, weil er vor Martinengo starb. Im Versteigerungscataloge von dessen Nachlaß standen die Bilder zwar unter dem Namen des älteren Holbein verzeichnet, aber es erfolgte kein Zuschlag auf sie, und erst in der Folge gelangten sie durch Ankauf des Restes an den jetzigen Eigenthümer**).

*) Auch „Vetter Schütz“ zum Unterschiede von dem berühmten Schütz genannt.

**) Die vorhergehenden Nachrichten sind den Mittheilungen des Herrn Hofrath Schäfer entnommen.

Was die Gemälde, deren Herkunft sich genau nachweisen läßt, vollends beglaubigt, ist der Umstand, daß es Herrn Schäfer gelang, unter den Zeichnungen des älteren Holbein im Baseler Museum die Originalentwürfe zu seinen Tafeln zu finden. Es sind getuschte Federzeichnungen auf blaugrünem Grunde, von breitem Format*). Dieselben sind mir vollkommen im Gedächtniß, während ich von den Gemälden nur einige aus Photographien kenne. Bei diesen trat auch mir die Aehnlichkeit sofort entgegen. Was mir aber die Erinnerung nicht sagen konnte, theilte mir Herr His-Heusler mit, der Gelegenheit hatte, Photographien und Zeichnungen neben einander zu sehen, daß sich nämlich die Uebereinstimmung bis auf jede Einzelheit, jede Gewandfalte erstreckt. Worin aber die Gemälde weit über die Zeichnungen hinausgehen, das sind die Köpfe, in denen der Künstler fast in allen Fällen bestimmte Persönlichkeiten scharf, treu und charaktervoll nach der Natur porträtirt hat. Das Bildnißartige trat zwar auch in den Gemälden auf, die wir früher besprachen, doch in einem solchen Grade und in so ernster Durchführung wie hier noch kaum. Von jetzt an, seit dem Morgengrauen des 16. Jahrhunderts, geht es immer entschiedener in Holbeins Schöpfungen durch.

Daß der Künstler die in Kupfer gestochene Passionsfolge von Martin Schongauer gekannt, ja vollkommen innegehabt, ist überall ersichtlich. Aber er steht ihr keineswegs unfrei und nachahmend gegenüber, sondern geht jedesmal über sie hinaus. Wie Schongauer weiß er Schergen und Widersacher in ihrer Missethat nicht anders als durch Häßlichkeit und Verzerrtheit zu schildern. Stellungen, Bewegungen, Geberden, selbst der Ausdruck, den manchmal die sonst so naturwahren Züge annehmen, lassen deutlich erkennen, daß sie, mehr noch als aus dem Leben selbst, aus dem Bilde des Lebens, den geistlichen Dramen, geschöpft sind. Gewissermaßen vollbringen auch sie, wie Schongauers Gestalten, keine wirkliche Handlung, sondern sie führen eine Schauspielscene in der ehrlich gemeinten, aber burlesk-übertriebenen Weise auf, wie sie Herkommen und Volksgeschmack verlangen. Daß dieses aber nur am Gebrauch der Zeit, dem sich der Künstler nicht entziehen kann, und nicht an seinem Können liegt, zeigen einzelne Züge, in denen er sich schon ganz vom Traditionellen frei macht, viele Köpfe, die so charakterisch sind, daß kaum Holbein der

*) Band U. III. Nr. 31—38. Von zwei Passionsfolgen desselben Bandes die spätere, deren Blätter an Zahl weniger, an Umfang größer sind.

Sohn sie besser hätte machen können, und endlich seine heiligen Personen, in denen das feinste und edelste Gefühl, die lauterste Schönheit zur Erscheinung kommt, nicht nur im Gesicht, auch in der Bewegung, welche rein, ungekünstelt und bezeichnend ausspricht, was der Moment verlangt. Namentlich Holbeins Christusgestalt ist stets von überraschender Herrlichkeit und übertrifft sogar Schongauers Bilder des Heilandes weit, weil sich hier zur Weichheit und Milde eine entschiedenere geistige Erhabenheit und bewußte Größe gesellen. Herr Schäfer rühmt auch die Behandlung mit dem Pinsel, sowohl im Nackten, als in der Gewandung, und besonders bei Rüstungen von Eisen oder Leder.

Feiner und wunderbarer ist die Empfindung, welche die Christusgestalt beseelt, nirgend, als gleich beim ersten Bilde, der Gefangennehmung. Welche Göttlichkeit thront in diesem Angesicht, das über allem Irdischen erhaben ist, selbst in diesem Augenblick nicht Schreck, nicht Zorn, nicht Leidenschaft kennt, aber mit ruhiger Duldermiene dasteht und auf den Verräther mit einem Blick herabschaut, der tief in das Mark dringt, aber bei allem Schmerz über die Missethat schon die Verzeihung in sich trägt. Im Judas, welcher den Herrn küßt, ist der jüdische Typus mit besonderer Schärfe ausgeprägt; der Kopf ist höchst charakteristisch, doch von allem Uebertriebenen frei. In diesen beiden Gestalten ist der Vorgang so in seiner Tiefe erfaßt, mit solcher psychologischen Wahrheit entwickelt, daß sie auch äußerlich ganz auf der Höhe historischer Darstellung stehen. Während ihn der Verräther umarmt und zwei gemeine Gesellen ihn anpacken und an Stricken fortziehen wollen, thut der Heiland noch ein Liebeswerk; er heilt das Ohr des vor ihm niedergesunkenen Malchus, indeß Petrus, der hier Gewalt geübt, mit den übrigen Jüngern entflieht. Verschiedene Männer, unter ihnen einer mit der Fackel, stehen umher, Alle höchst markirte, sprechende Köpfe. Christus vor Gericht, Geißelung, Dornenkrönung — zu welcher die Skizze fehlt — reihen sich an. Diese vier Gemälde bildeten die Außenseiten der Flügel. Die Innenseiten enthielten auf der linken Seite das Eccehomo und die Kreuztragung, die zu den schönsten Darstellungen gehört. Vom Rücken her sieht man die nackten Gestalten der beiden Schächer, die zwar in den Formen noch etwas mager, trocken und nicht ganz fehlerfrei sind, aber bereits das erwachende Naturstudium verrathen. Allerlei rohe Gesellen und wilde Krieger drängen sich um den Dulder, der hinwandelt wie ein Lamm, das man zur Schlachtbank führt; ein Scherge in voller Rüstung zieht ihn am Strick. Statt des

Simon von Cyrene hilft ein Dominikanermönch dem Erlöser das Kreuz tragen, — wenn es dessen noch bedürfte, ein neuer Beweis für die Herkunft dieser Tafeln. Es wird der in der Inschrift genannte Obere des Klosters, Bruder J. W., sein, der hier seinen Orden vertritt. Sehr passend ist er an dieser Stelle angebracht, wo er Christi Kreuz auf sich nimmt und ihm nachfolgt, und er ist sich auch in Demuth und frommer Inbrunst dessen, was er hier thut, vollkommen bewußt. Hinter ihm steht die Gruppe des Johannes mit den Frauen vor einem Thore. Ausdrucksvoll, schön und ergreifend ist besonders die Mutter des Herren.

Das nicht mehr vorhandene Schnitzwerk des Mittelschreines hat offenbar, im Anschluß hieran, den Heiland am Kreuz enthalten. Von den beiden Gemälden des letzten Flügels ist das obere verloren gegangen; die Entwürfe beweisen, daß es eine Grablegung war. Den Schluß bildet die Auferstehung, welche zu den schönsten Bildern der Folge gehört.

Das folgende Jahr 1502 weist uns wieder nach der Heimath des Künstlers und ist besonders inhaltsreich. Die umfangreichste Schöpfung, welche daraus übrig ist, besteht aus 16 Bildern in der Münchener Pinakothek, den getrennten Rück- und Vorderseiten zweier großer Altarflügel aus dem ehemaligen Kloster Kaisheim (oder Kaisersheim) bei Donauwörth. Jetzt sind die Gebäude der berühmten Reichsabtei, der ersten Pflanzstätte des Ordens von Citeaux im Augsburger Sprengel, in ein Zuchthaus umgewandelt; in alter Zeit aber war das Kloster erst wegen der Frömmigkeit, dann wegen des Glanzes, der in ihm herrschte, berühmt. Auf die Ausstattung der großartigen gothischen Kirche wurde gerade damals viel verwandt, und der von 1490 bis 1509 regierende Abt Georg Kastner galt als ein baulustiger Herr. So ließ er auch im Jahre 1502 „eine köstliche Chortafel“ machen; und da er hier für die Schreinerarbeit wie für Schnitzwerk und Gemälde die drei besten Meister wählte, die weit und breit mochten sein, konnte er zum Maler keinen Trefflicheren ausersehen, als Hans Holbein zu Augsburg*). Zeiten der Geschmacklosigkeit

*) Alte Klosterchronik: „Dieweil aber dieser abbt Görg ain sonder lust hett zu pauen vnd nemlich zu dem gottshaus zier, hat er im jar MCCCCCII ain costlich chortaffel lasen (machen), daran die besten iij maister zu Augspurg haben gemacht, als sy zu der zeit weit vnd prait mochten sein, der schreiner maister Adolf Kastner in Kaishaimer hof, pildhauer maister Gregori, der maler Hans Holpain. Diese taffel gestond vil gelbts.“ Abgedruckt in Steichele's Beschreibung des Bisthums Augsburg. Band II. S. 667 —

entfernten die alten Kunstwerke später, um sie durch neuen Flitter zu ersetzen. Holbeins Bilder ließ sich im Jahre 1671 die Herzogin von Neuburg schenken, um ihrem Gemahl Philipp Wilhelm damit eine Geburtstagsfreude zu machen. So kamen sie in Besitz des Bairischen Fürstenhauses.

Die alten Flügelaltäre, das hat Springer in seinen „Ikonographischen Studien" *) bewiesen, sind die in Holz übersetzten geistlichen Dramen ihrer Zeit, schließen sich den Mysterien in Stoff und Anordnung so nahe an, daß kaum zweifelhaft ist, die bildende Kunst sei bei den gleichzeitigen literarischen Schöpfungen zu Gast gegangen. Unter den geistlichen Dramen gab es Weihnachtspiele mit der Kindheitsgeschichte Christi, Passionsspiele, sowie Adventspiele mit der Darstellung des jüngsten Gerichtes. Der Altar aber mußte darauf eingerichtet sein, allen diesen Zeitabschnitten Genüge zu thun und diese verschiedenen Bildercyklen in sich vereinigen zu können. Da enthielt oft das Innerste das Marienleben oder die Kindheitsgeschichte des Herrn; die Außenseiten der Flügel die Leidensgeschichte; während auf der feststehenden Rückwand des ganzen Schreins vielleicht das jüngste Gericht zu sehen war. Auf ähnliche Anordnung deuten auch die Flügel des alten Kaisheimer Altares. Bei den Innenbildern, welche mit Marias Darstellung im Tempel beginnen und mit ihrem Tode schließen, sind die reichen gothischen Verzierungen, welche alle Tafeln einfassen, golden, bei den Außenseiten, deren Bilderreihe der Passion angehört und sich zwischen Oelberg und Auferstehung bewegt, in einfacher Sandsteinfarbe ausgeführt. Aehnlichen Unterschied zeigt die ganze Behandlung. Bei den Außenseiten hat die eigene Hand des Meisters wenig oder gar nichts gethan. Ja selbst die Compositionen sind von so verschiedenem Werthe, daß man fast annehmen möchte, auch hierin sei Vieles ganz den Gehülfen überlassen worden. Das fabrikmäßige Produciren, welches in den alten deutschen Malerwerkstätten gewöhnlich und bei solchen großen Altarwerken unvermeidlich war, zeigt sich durch die Ungleichartigkeit dieser Tafeln im schlechtesten Licht. Das Gebet am Oelberg ist noch am erträglichsten; der Gehülfe, der dies malte, gehörte zu den geschickteren; er wußte eine harmonische Farbenwirkung zu erzielen, während auf anderen Tafeln eine widerwärtige Buntheit herrscht. In genreartigen Episoden gefällt er sich: während die Wächterschar in der Ferne durch die Garten-

*) Mittheilungen der K. K. Centralcommission. 1860.

pforte dringt, kriecht, um schneller bei der Hand zu sein, einer von ihnen unter dem Zaune durch und ein zweiter klettert darüber weg. Bei der Gefangennehmung ist es nicht ganz glücklich in einen Moment zusammengefaßt, wie Judas küßt, Petrus zuschlägt und Christus das Ohr bereits ansetzt, das jener erst abhauen will. Von wahrer Rohheit sind Christus vor Kaiphas, die Geißelung und die Dornenkrönung, bei welcher die Verworrenheit in der Anordnung den unerfreulichen Eindruck noch vermehrt. War Christus schon überall schwach, so wird er beim Eccehomo eine wahre Jammerfigur. Zu allem sonstigen Schlimmen kommt bei der Kreuztragung noch eine höchst geschmacklose Composition hinzu: aus der Tiefe der Bilder entwickelt sich der Zug gegen vorn. Ein ganz scheußlicher Henkersknecht trabt voran; ein kleiner Bube wirft mit Steinen nach dem Heiland. Was Schongauer in solchen Bildern Fratzenhaftes gab, ist hier noch überboten, ist noch gemeiner und ekelhafter als bei ihm. Aber scheuen wir uns nicht, solche Bilder recht fest in das Auge zu fassen, machen wir uns recht klar, welche Geschmacklosigkeit und Gefühlsverzerrung selbst in der Werkstatt eines so talentvollen Künstlers herrschte, dann werden wir erst recht die Größe des jüngeren Hans Holbein fassen, dessen Kraft allein aus solchen Verirrungen sich herauszuarbeiten verstand! — Auch das letzte Bild der Folge, Christi Auferstehung, steht durch die Schwäche und Mattigkeit der Hauptfigur ganz mit den vorigen auf einer Stufe. Diese Folge aus der Leidensgeschichte ist mit der für Frankfurt gemalten durchaus nicht zu vergleichen.

Welch einen Unterschied bildet dagegen gleich das erste Bild des Inneren, der jungen Maria Darstellung im Tempel des Herren, einem prächtigen gothischen Bau. Was für treffliche Bildnißgestalten sind Joachim und Anna! die ganze Auffassung ist gehalten und streng. Holdselig ist Marias Köpfchen bei der Verkündigung, auf der man in ein perspectivisch äußerst glücklich angelegtes Gemach blickt. Bei der Heimsuchung möchte es heutzutage uns nicht zusagen, wie die beiden hochschwangeren Frauen sich gegenseitig die Bäuche betasten; zu des Malers Zeit sah man nichts Arges dabei. Die Architektur mit dem Säulenportal, an dem sich beide begegnen, ist besonders sorgfältig durchgeführt. Schöne Compositionen sind Christi Geburt, die Darstellung im Tempel, auf welcher der Hohepriester in seiner prächtigen Tracht, mit dem schönen bärtigen Kopfe, die niedlichen Frauengesichter aus dem Gefolge, endlich das allerliebste Christuskind den Meister von der besten Seite zeigen.

Derselbe Vorzug, mit lebhafter und kräftiger Farbenwirkung verbunden, zeichnet die Beschneidung mit dem lebensvollen Bildniß des Stifters, Abt Georg, dann die Anbetung der Könige, auf welcher der knieende Greis dem hübschen Kinde so ansprechend das Händchen küßt, und endlich den Tod der heiligen Jungfrau aus. Fast überall, hier aber ganz besonders, ist ihr Kopf von großer Schönheit. Diese Tafel soll auch den Künstlernamen tragen, was aber wegen der Höhe des Platzes nicht zu erkennen ist.

Eine Folge von acht Tafeln, die sich früher vollständig in Schleißheim befand, jetzt aber in verschiedenen Bairischen Galerien zerstreut ist, scheint gleichfalls zum Altar von Kaisheim gehört zu haben[1]). Nach Zahl und Gegenständen der Bilder kann ihre Anordnung wohl nur die gewesen sein, daß sie zwei feststehende Seitenfelder bildeten, welche sichtbar wurden, wenn das Flügelpaar sich schloß. Der Leidensgeschichte Christi, welche sie umgaben, entsprechend, stellen sie die Martyrien verschiedener Apostel dar. Der Tod des Philippus und der des Bartholomäus sind noch in Schleißheim[2]), Johannes und Matthias auf der Burg zu Nürnberg, Thomas und Jacobus der Jüngere, Jacobus der Aeltere und Andreas in der dortigen Moritzcapelle[3]). Schülerhände mögen hier das Meiste gethan haben; die Behandlung ist flüchtig, die Färbung kräftig, gesättigt und entschieden, aber schwerer als sonst. Langgezogene, oft gekniffene Gesichter mit großen Nasen kehren wieder, aber die Köpfe der Hauptpersonen sind würdig und charaktervoll.

Der Zeit nach schließen sich unmittelbar einige Bilder in Augsburg an. Sie wurden für das Katharinenkloster gefertigt, das für die Augsburger Kunstgeschichte von so großer Wichtigkeit ist, zahlreiche Werke bei den ersten Künstlern der Stadt bestellte und jetzt die königliche Gemäldegalerie in seinen Mauern birgt. So mögen wohl ein paar geschichtliche Notizen über dies Kloster hier am Platze sein[4]). Nicht lange vor 1239 mag seine erste Gründung geschehen sein, da in diesem Jahre König Konrad IV. die Nonnen und ihre Besitzungen in seinen besonderen Schutz nahm. 1251 bewog die unsichere Lage ihrer Niederlassung vor dem

[1]) In der Literatur deutet zwar nur eine nicht ganz deutliche Stelle bei Passavant (Kunstblatt 1846, S. 183) darauf.

[2]) Nr. 1211, 1222. [3]) Nr. 46, 47, 49, 50.

[4]) Handschriftliche Geschichte des Katharinenklosters von Placidus Braun, mir durch Herrn Domprobst Steichele mitgetheilt. — Welsersche Chronik.

Göppinger und Rothen Thor den Bischof Hartmann, ihnen das Kloster in der Stadt selbst, in der Pfarrei von St. Moritz, zu bauen. Ursprünglich bekannten die Nonnen sich zu keinem bestimmten Orden und führten ohne weitere Regel ein stilles, frommes Leben, dann folgten sie der Regel des heiligen Augustin. Ihre Obrigkeit war die Priorin, die zu wählen sie vom Papst die Freiheit erhalten hatten. Töchter der reichsten und vornehmsten Geschlechter befanden sich unter ihnen. Bis 1440 war die Clausur nicht streng, und als damals der Bischof sie darin beschränken wollte, stemmten die Nonnen sich so, daß er es nur mit Hülfe des Magistrats, der hohe Mauern ringsum aufführen ließ, vermochte. Viele zogen aber vor, auszutreten, denn sie mochten nicht „lebendig begraben sein". Auch später regte sich noch im Kloster der alte Freiheitsinn und die Augsburger Chroniken wissen besonders eine hübsche Geschichte davon zu berichten. Im Jahre 1516, als das Kloster im Neubau begriffen war, geriethen die Nonnen mit den ihnen vom Rathe gesetzten Bauherren in Streit. Diese wollten blos eine flache Decke in der Kirche anbringen; das war den reichen Nonnen nicht genug, die auf eine Wölbung drangen. Als man ihnen vorredete, darin reichten ihre Weiberstimmen nicht aus, ließen sie es darauf ankommen, den Gegenbeweis zu liefern. Alle zusammen zogen Nachts um zwei Uhr aus ihrem Kloster nach der Predigerkirche, um da zu erproben, ob der Widerhall bei gewölbtem Chor sie hindere, und sangen dort ihre Hora ab, so daß alles Volk wegen des ungewöhnlichen Singens herbeilief. Die Strafe blieb nachher nicht aus; aber ihren Willen hatten sie durchgesetzt.

Bis in das 16. Jahrhundert waren sie in der Verwaltung ganz frei, bis 1619 band sie kein strenges Armuthsgelübde, und so war es möglich, daß auch Einzelne unter ihnen auf eigene Rechnung Kunstwerke zum Schmuck ihres Klosters bestellen konnten. Besonders seit 1496, wo beschlossen worden war, das alte Kloster abzutragen und ein neues aufzurichten, zu welchem der berühmte Baumeister Burkhard Engelberg den Plan gemacht, begann ein edler Wettstreit in der Stiftung von Gemälden. Priorin war damals Anna Walther, deren Regierung als eine glänzende dasteht. Ihrer vermöglichen Familie Wohlthätigkeit gegen das Kloster wird gerühmt, und ein künstlerisches Denkmal derselben ist uns noch bewahrt, eine Tafel für den Kreuzgang, welche der ehrsame Ulrich Walther, Vater der Priorin Anna und einer zweiten Nonne Maria, die zur Zeit Küsterin war, „zu Gottes Lob und zur Ehre seiner beiden Töchter" hatte machen

lassen. Es ist ein Werk Hans Holbeins des Aelteren vom Jahre 1502, und nach den Annalen beliefen sich die Kosten auf 54 Gulden 30 Kreuzer.

Ulrich Walther war ein sehr bekannter und angesehener Mann in seiner Vaterstadt. Als er 1505 im Alter von 86 Jahren starb, da meldet die Chronik von ihm, er habe hinter sich verlassen seine Hausfrau, mit welcher er sechzig Jahre im Ehestand gelebt, nebst 133 lebendigen Kindern, Enkeln und Urenkeln. Ein Theil dieser zahlreichen Familie ist hier abgebildet. Hätte der Maler Alle geben sollen, ein dreifach so großes Bild würde nicht gereicht haben. Unten knien sie in der breiten Tafel, die, von gleichem Format wie die vorige, in ein mittleres und zwei Seitenfelder getheilt ist. Links, an der Spitze der Männer, der greise Stifter selbst mit grauen Haaren, Pelz und Rosenkranz, bartlos mit würdigem, intelligentem, etwas scharfem Gesicht; vier Paare hinter ihm, Männer, Jünglinge, Knaben. Jener Walther, der bei einem Turnier des Kaisers Max den höchsten Preis errang, ist vermuthlich unter ihnen. Rechts, gegenüber, die Frauen; ihren hochwürdigen Töchtern, der Priorin und der Küsterin, hat selbst die Mutter, Barbara Riedler, den Vortritt gelassen; noch vier Paare hübscher junger Mädchen und zwei Dienerinnen knien hinter ihr. Der untere Theil des mittleren Feldes ist, zwischen diesen Stifterbildnissen, mit den Wappen und einer Inschrifttafel*) ausgefüllt. Diese Porträts, unter denen sich die lieblichen Knaben und die naiven jungen Mädchen besonders auszeichnen, sind das Schönste am ganzen Gemälde. Alle beten sie, nicht blos äußerlich, mit den gefalteten Händen und gebeugten Knieen; sie sind wirklich mit der Seele dabei; aber nach Alter, Stand, Geschlecht richtet der Ausdruck der Andacht sich in Jedem. Wer mit solcher Kraft und Bedeutsamkeit diese zahlreichen Bildnißgestalten in so kleinem Maßstab zu geben verstand, der verdiente gewiß, der Vater des größten Deutschen Porträtmalers zu sein.

Oben bildet Christi Verklärung den Inhalt des mittleren Feldes. Der auf dem Berge stehende Heiland ist nicht bedeutend, aber edel und mild. Eine Glorie strahlt hinter ihm; schimmernd weiß ist sein Kleid, und auch die neben ihm in himmlischem Glanze Erscheinenden, Moses und Elias,

---

*) Die Inschrift lautet: Die. taffel. ist. gemacht. da. man. zalt. 1502
hat. lasen. machen. der. ersam. vrlich. walther
Got. zelob. vnd. er. seinen. zwaien. döchtern
anna. waltherin. die. zeit. priorin. vnd
maria. waltherin. die. zeit. kusterin

tragen ganz helle, leuchtende Gewänder. Minder sind die drei Apostel gelungen. Wie die Verwandlung ihres Meisters sie blendet und überrascht, das ist nicht recht geschickt gegeben; zwar lebendig, aber bis zur Carricatur verzerrt. Bei Jacobus, der sich mit der Hand das Auge schützt, wie besonders bei Petrus, der sich mit der Linken auf das Knie stützt und die Rechte emporhebt, sind die Bewegungen überaus gezwungen, die flatternden Gewänder unschön, die Gesichter lebhaft aber häßlich in Bildung von Nase und Kinn. Lieblich indeß und nur durch das zurücktretende Kinn minder schön ist der Kopf des betroffen niederblickenden Johannes, der sich träumerisch mit der Rechten an die langen blonden Locken greift. Die Heilung eines Besessenen, ein sprechender Vorgang, ist auf der rechten Seite, die Speisung der Viertausend auf der linken dargestellt; hier besonders überrascht die Mannigfaltigkeit der Physiognomien. Eine felsige Gegend bildet hier, eine freundliche Landschaft mit dem Blick auf eine Stadt und fernes Gebirge bei den anderen Abtheilungen den Hintergrund. Im Vordergrunde saftiges Grün und kleine Vögel dazwischen.

Als Hauptwerk des Meisters haben wir schon wiederholt die Basilika des heiligen Paulus angekündigt, welche mit den vorzüglicheren unter den Bildern von 1502, einigen Kaisheimer Tafeln und der eben beschriebenen Verklärung, so sehr übereinstimmt, daß sie ziemlich gleichzeitig oder nicht viel später entstanden sein muß. Die Kunstgeschichte nimmt gewöhnlich das Jahr 1504 für die Entstehung des Bildes an. Das ist möglich, steht aber durchaus nicht fest, denn das, was zu dieser Annahme führte, beweist sie keineswegs. Die Klosterannalen berichten, daß Veronika Welser zwei Bilder, die Basilika des heiligen Paulus und die des Kreuzes machen ließ. Letztere, ein Werk Burgkmairs, trägt die Jahrzahl 1504. Daraus folgt aber nicht, daß auch Holbeins Bild in demselben Jahr entstanden sei. Auch die nicht mehr vorhandene Inschrift, welche Sandrart*) nennt, und die auf dem alten, beseitigten Rahmen gestanden haben soll, giebt das Jahr nicht an.

Veronika Welser, Tochter des Bürgermeisters Bartholomäus Welser, war von den vielen eifrigen Kunstfreundinnen im Kloster wohl die eifrigste. Auch die Mittel besaß sie, um dieser Neigung folgen zu können. Bei ihrem Eintritt hatte sie dem Kloster das Gut Waltershofen und zwei Sölden zugebracht. Sie war bis zum Jahre 1503 Schreiberin; damals,

*) Siehe Seite 63.

nach Abdankung der Anna Walther, wurde sie zur Priorin gewählt und bekleidete dies Amt bis 1530. Zur Zeit des Klosterbaues zeichnete sie sich besonders aus, gab dazu 200 Gulden und bestellte jene Bilder. Später hat auch der jüngere Hans Holbein in ihrem Auftrage gemalt. Die Paulusbasilika hat jenes breite Spitzbogenformat, das wir schon kennen. In eine mittlere und zwei Seitenflächen ist sie geschieden; goldene gothische Verzierungen im spätesten, entarteten Geschmack trennen und umrahmen die einzelnen Theile. Der obere Bogenausschnitt des mittelsten enthält die Verspottung des Herrn. Christus, vom Purpurmantel umhüllt, ist etwas schmalschultrig gerathen, doch seine Gestalt ist schlank, sein Antlitz erhaben, klar und mild; so triumphirt er über Schmerz und Hohn. Die zwei Schergen, welche ihm die Dornenkrone um das Haupt flechten, sind rohe Kerle mit halb carrikirten, langnasigen Gesichtern; ohne solche Gestalten geht es einmal nicht. Der Dritte, welcher dem Heiland knieend das Rohr reicht, ist, zum Denkmal jener traditionellen Feindschaft der Reichstadt mit ihren Nachbarn, in die Bairischen Farben gekleidet und trägt das Bairische Wappen, die blau und weißen Wecken, auf dem Körpertheil, der gemeinhin nicht für den edelsten gilt. Es ist ein kostbarer historischer Zug, der freilich nahe an das Possenhafte streift; dennoch ist uns der Künstler besonders interessant, wo er so unmittelbar Zeugniß ablegt vom Treiben des Tages, wie es ihn umgiebt. Unter den Umstehenden erkennen wir Pilatus in Bürgermeister- oder sonstiger Amtstracht, der das Urtheil vollziehen läßt; mit warnender Geberde spricht ein Begleiter zu ihm. Andrerseits steht ein feister, gutmüthiger Gesell in rother Tracht, der halb mitleidig auf Christus weist, aber ein grüngekleideter Schriftgelehrter bedeutet ihn, diesem sei Recht geschehen. In dieser Art, die Nebenpersonen lebensvoll zu charakterisiren und ihre bestimmten Rollen bei der Handlung spielen zu lassen, zeigt sich der Künstler recht als den Vorläufer seines Sohnes.

Die große Reihe von Einzelbegebenheiten aus des heiligen Paulus Leben beginnt auf der linken Seite und zieht sich gegen rechts fort, größtentheils in chronologischer Ordnung. In der freundlichen Landschaft sieht man, mehr in der Ferne, seine Bekehrung; dann den Blinden, den zwei Begleiter über eine Brücke führen, auf dem Wege nach Damaskus. Ganz links reicht der Heilige einem Boten aus dem Gefängniß einen Brief. Die Taufe des Paulus bildet die Hauptvorstellung auf dieser Seite. Ananias, welcher die heilige Handlung mit größter Salbung vollzieht, die Rechte erhoben, in der Linken ein Buch, daraus er die Taufformel abliest,

ist eine Pfaffenphysiognomie, wie man sie nicht bezeichnender finden kann, verschlagen, scheinheilig und schleichend. Aus dem Augsburger Klerus hat sich der Künstler das Vorbild dazu erlesen. Die Freude, das neue Mitglied für ihre Gemeine gewonnen zu haben, spricht sich unverkennbar in zweien der Taufzeugen aus, von denen der eine, mit weißem Haar und Bart, die Hand auf die Brust legt, der andere sich auf dessen Schulter lehnt.

Noch eine Erscheinung, ein Mann mit zwei Knaben, zieht hier die Aufmerksamkeit an sich. (Abb. Fig. 1). Eine Sage erkennt den Maler mit zweien seiner Söhne in ihm. Blos in mündlicher Ueberlieferung hat sie sich erhalten; im Kloster pflanzte sie sich von Generation zu Generation fort. Aber daß ein Künstler sich in dieser Weise auf seinem Werke selbst anbringt, ist durchaus nichts Ungewöhnliches in der nordischen Kunst. Schon auf dem Genter Altar sollen uns die Bildnisse der Brüder van Eyck erhalten sein. Peter Vischer stellte sich an das Postament seines Sebaldusgrabes; Meister Pilgram schaut an der Kanzel von St. Stephan zu Wien, die er schuf, wie aus einem Fenster heraus. Adam Krafft läßt das Tabernakel zu St. Lorenz durch sich und seine Gesellen tragen; Albrecht Dürer wohnt auf seinen berühmtesten Bildern, dem „Rosenkranzfest“, der „Marter der Zehntausend“, der „Verehrung der Dreifaltigkeit“, den Vorgängen, die er schildert, allein oder mit dem Freunde Pirkheimer bei. Wer auf der Paulusbasilika diese Gestalten gesehen und die Sage dazu gehört hat, mag sich nie wieder von dieser Vorstellung trennen, so deutlich spricht sie aus sich selbst dafür. Aber es giebt auch einen äußeren Beweis. Der Knabe, welcher als der kleine Hans gilt, sieht dem Bildniß desselben als er vierzehn Jahre alt war, auf einer mit dem Namen versehenen Zeichnung des Berliner Museums, unserem Titelblatt, schlagend gleich. Es ist ein ganz prächtiger kleiner Bursche, schwerlich älter als sieben, acht Jahre, stämmig und gesund, mit kräftigen Lippen, rund und voll im Gesicht. Die Rechte legt er auf die Brust; mit der liebenswürdigsten Ruhe und echt kindlicher Treuherzigkeit blickt er auf. Der andere, vielleicht zwei Jahre ältere Knabe, der ihn an der Linken hält, kann nicht gut Ambrosius sein, wie man gewöhnlich angiebt, denn dieser, wie wir später darlegen werden, war elf Jahre älter als Hans. So muß es der dritte Bruder, über den wir sonst gar nichts wissen, Bruno sein. Schlicht, redlich und bescheiden steht der Vater hinter ihnen, ein mildes, freundliches, anziehendes Gesicht. Die Oberlippe ist frei, aber unter dem Kinn wallt der Bart hinab, lang, schlicht und künstlerisch ungeordnet, wie das Haar. Wohl hat auch er



Holbein der Vater mit seinen beiden jüngsten Söhnen.

(Aus der Basilika des heil. Paulus in der Augsburger Galerie.)

schon gemerkt, von wem unter den beiden Knaben das Meiste zu erwarten sei. Der kleinere ist seine ganze Freude, ihm legt er die Hand auf das Haupt, auf ihn weist er hin und schaut uns dabei so bedeutungsvoll an, als wollte er uns Alles vorhersagen, was einst aus dem Jungen werden wird. Eine schlanke Frau in burgundischer Haube, die ihnen gegenübersteht, hat in der Gesichtsbildung mit Bruno solche Aehnlichkeit, daß wir in ihr die Mutter vermuthen müssen.

Auf dem Mittelfelde baut sich im zweiten Plane die „BASILICA. SANCTI. PAVLI.“ auf, wie die Inschrift über dem Altar der gothischen Kirche besagt. Mit vier Apostelstatuen sind die Pfeiler geschmückt; die ewige Lampe hängt von der Decke. In diesen Raum ist recht sinnig die Predigt des Apostels verlegt. Auf der Kanzel steht er und trägt seine Lehre höchst eindringlich vor. Mit großer Meisterschaft ist der mannigfaltige Eindruck seines Wortes auf seine verschiedenen Zuhörer ausgedrückt. Hier stützt in tiefem Nachsinnen der Eine das Haupt in die Hand, den Arm auf den Altar; mit dem Ausdruck voller Ueberzeugung steht ein graubärtiger Alter da; besonders schön ist eine lauschende Frau, die dem Prediger gerade gegenüber sitzt und, die Lippen ein wenig geöffnet, in gespanntester Aufmerksamkeit sich keines seiner Worte entgehen läßt. Mag es aber auch der große Heidenapostel sein, der hier predigt, Einer, der sanft eingenickt ist, fehlt doch nicht, das ist in Kirchen nun einmal alter Brauch.

Anziehend ist aber besonders die Gestalt einer etwas näher am Vordergrunde sitzenden Dame, welche, dem Beschauer den Rücken wendend, ebenfalls auf die Predigt des Heiligen lauscht. Die Buchstaben THECL.. stehen an der Rücklehne ihres Stuhles und haben in Augsburg zu einem Märchen Veranlassung gegeben, wonach Thekla der weltliche Name der Stifterin gewesen sei, die der Künstler geliebt, ehe sie in das Kloster gegangen. Seine Neigung sei noch nicht erloschen gewesen, und so habe er sie denn nicht im klösterlichen Habit, sondern in weltlicher Tracht, aber ohne ihr Gesicht zu zeigen, abgebildet. Dies klingt höchst romantisch, daß aber Passavant*) es ausführlich nacherzählt und auch Kugler**) und Ernst Förster***) Alles auf Treu und Glauben annehmen und wenigstens andeutungsweise mittheilen, geht doch etwas zu weit. Gerade jene Namensin-

*) Kunstblatt 1846.

**) Geschichte der Malerei. II.

***) Geschichte der deutschen Kunst. II. S. 218.

schrift hätte sie darüber belehren müssen. Die heilige Thekla ist es, der Paulus jungfräuliche Schülerin, von der eine der apokryphischen Apostelerzählungen*) handelt. Anmuthiger konnte in der Kunst diese Gestalt nicht aufgefaßt werden, welche einer der anmuthigsten Legenden zugehört: Thekla, die, als der Apostel in Ionien predigte, nicht von der Thürschwelle wich, Mutter und Bräutigam verließ, seiner Lehre zu folgen, von dem Feuer nicht versehrt, von den wilden Thieren nicht angetastet ward, welche Paulus durch die ganze Welt suchte, bis nach Rom pilgerte, und als sie ihn dort nicht mehr am Leben traf, im sanften Schlummer vom Tod überrascht ward, um in seiner Nähe ein Grab zu finden.

Alle Poesie, welche der Erzählung innewohnt, hat der Maler empfunden. Gewiß kommt bis dahin in der ganzen Deutschen Kunst kaum etwas so Reizendes vor, als dies liebliche Figürchen, das mit solchem Fleiß, solcher Innigkeit und Freude abgebildet ist. Nicht das Angesicht, nur den schönen unverschleierten Nacken, den die Heilige so zierlich, so züchtig neigt, läßt der Künstler uns sehen und läßt somit nach ihren Zügen uns eine ewig unerfüllte Sehnsucht zurück. Zarter und sinniger hat das gleiche malerische Motiv später selbst ein Terborch nicht verwerthet.

Links im Vordergrunde ist die Enthauptung des Paulus angebracht. Der entseelte Körper liegt hingestreckt und mit großer Befriedigung steckt der schnurrbärtige Henker sein Schwert in die Scheide zurück. Der Legende nach**) ist das abgeschlagene Haupt dreimal auf den Boden gesprungen und drei immerfließende Quellen sind entstanden an den Stellen, die es berührt. Dies zu versinnlichen, zeigen sich drei Oeffnungen im Fußboden, unter welchen jedesmal die Buchstaben IHS stehen; senkrecht über der letzten schwebt der Kopf. In der Umgebung ist eine Magistratsperson, rothgekleidet, mit der Amtskette, die Hände in der weißen Schärpe, zu bemerken, mit wohlgefällig lächelndem, feistem Gesicht. Dahinter ein anderer Kopf mit edleren Zügen. Gegenüber steht ein Junker mit rothem Mantel und Federbarett, auf dessen Arm ein Schwarzgekleideter sich lehnt, beide mit etwas bedenklicher Miene. Die Gruppe der rechten Seite stellt den Abschied von Petrus und Paulus dar, eine erschütternde Scene. Mit Ketten belastet stehen die beiden heiligen Männer da. Tiefes Bewußtsein

*) Πράξεις Παύλου καὶ Θέκλης, Acta apostolorum apocrypha, ed. C. Tischendorf, p. 40.

**) Für die Legende: Acta Sanctorum der Bolandisten, Juni, B. VII.

von Allem, was ihnen bevorsteht, ist in ihre edlen Angesichter eingegraben, und Thränen in den Augen reichen sie sich in der Todesstunde zum letzenmal die Hand. Paulus wird von demselben Henkersknecht, der ihn drüben enthauptet, gepackt. Ueberraschend ist die Figur des Schergen, welcher Petrus führt. Ein großes Schwert hält er in der Rechten, das Haar und der lange Bart sind feuerroth und bilden gegen den dunklen Anzug einen lebhaften Gegensatz. Mit dem wilden Ausdruck, den blitzenden Augen und Zähnen, dem abentheuerlichen Auftreten steht er wie eine phantastische Märchengestalt vor uns da. Ein junger Mönch mit aufgeworfenen Lippen und Stumpfnase, mit zurücktretendem Kinn und höchst bornirtem Aussehen, fällt unter den Uebrigen auf. Fern, in der Landschaft, die man rechts und links von der Kirche erblickt, zeigen sich einerseits Petrus und Paulus, die Hand in Hand und mit Kronen geschmückt vor einer Mauer wandern, von welcher drei Figuren niederschauen. Mächtige Gebäude, Thürme und ein Thor, worüber „Rom“ steht, bauen sich dahinter auf. Nach der Legende nämlich wurden die Apostel nach ihrem Tode gesehen, wie sie gekrönt ihren Einzug in Rom hielten. Andererseits erscheint der todte Paulus der Plautilla und giebt ihr blutbefleckt das Tuch zurück, das sie ihm auf dem Wege zum Tode überreicht. Weiterhin der Apostel zur See während des Sturmes, den er vorhergesagt.

Auf der rechten Seitenabtheilung ist die Bestattung des Heiligen zu sehen. Geistliche verschiedenen Ranges vom Papst und Cardinal bis zum einfachen Mönch knien vor der Bahre, auf der, in starker Verkürzung gesehen, der Körper des Apostels liegt, das getrennte Haupt zu Füßen, im Ausdruck groß und edel wie stets. Ein anderer Moment seiner Bestattungsfeier zeigt sich im zweiten Plan. Kerzenträger und Fahnenträger schreiten voran; Priester mit Büchern folgen. Der Papst, dem vorn knieenden vollkommen gleich, ein echter Kirchenfürst seinem ganzen Aussehen nach, trägt das Haupt des Heiligen auf einem Tuche. Zur Seite Paulus, wie er, um den Nachstellungen der Juden zu entgehen, von der Stadtmauer zu Damaskus in einem Korbe herabgelassen wird. Fern in der Landschaft mit blauem Himmel, weidenden Herden und hohen Bäumen, die bis in die Goldverzierungen hineinragen, finden Hirten sein abgeschlagenes Haupt auf dem Felde.

Holbein der Vater zeigt hier ein außerordentliches Geschick in der Vereinigung einer so großen Reihe von Einzelscenen auf einem und demselben Gemälde. Auch hiefür konnten die Niederländer ihm Muster bieten.

Sinniger und anziehender ist Aehnliches wohl nie geschehen als in Hans Memlings „Sieben Freuden der Maria“, diesem Schatz der Münchener Pinakothek. Wie von einem Berge schaut man da über eine prachtvolle Landschaft hin mit Flüssen und Bergen, Brücken und Hohlwegen, Bäumen, Ortschaften, Gebäuden, der fernen Küste des Meeres, und inmitten des Ganzen die glänzende Stadt Jerusalem mit ihren Mauern, Thürmen, Tempeln und Palästen. Die heiligen drei Könige können wir verfolgen, wie jeder von der Spitze seines Berges ausschaut nach dem Stern, wie dann ihre Karavanen am Kreuzweg sich treffen, wie bei der Ankunft in Jerusalem sie Herodes zuvorkommend empfängt. Die fremden vornehmen Pilger das göttliche Kind im Schoße der Mutter verehrend, das bildet den Hauptvorgang. Dann treten sie hoch zu Roß mit wehenden Fahnen den Rückweg an, um auf anderem Pfade zu Schiff die Heimat zu erreichen. Und für wie mannigfache Scenen noch, Verkündigung und Geburt des Herrn, Kindermord und Ruhe in Aegypten, Auferstehung, Gang nach Emmaus, Pfingstfest, Tod Marias, ihre und Christi Himmelfahrt, ist außerdem ein Plätzchen vorhanden. Holbeins Bild ist diesem heiteren, bunten, episodenreichen Epos in der Anordnung vielfach verwandt, und doch wieder von ihm wesentlich verschieden. Der Deutsche Meister läßt bei seiner Composition weit entschiedener den Gedanken walten, er giebt nicht ein bloßes Nacheinander und Nebeneinander, vom Landschaftlichen verbunden und getrennt. Eine gewisse architektonische Eintheilung kann er nicht entbehren; ein mittleres und zwei Seitenbilder nimmt er deshalb an. Und noch eine vierte Abtheilung, das obere Bogenfeld, sondert er durch gothisches Geäst und Blattwerk ab. In richtiger Ueberlegung ist dieses nicht gleichfalls mit einem Moment aus dem Leben des Heiligen, das erzählt wird, gefüllt. Hier ist vielmehr dem eine Stelle eingeräumt, den der Apostel durch sein ganzes Leben und Wirken vertritt und verkündet; der leidende Heiland erscheint hier dem Blick. Bei den geistlichen Schauspielen des Mittelalters war über der unteren Bühne, der irdischen, oft noch eine obere, der Himmel, angebracht. Hiemit können wir diese Anordnung vergleichen. Auch bei den unteren Vorstellungen richtet sich die Composition nicht blos nach dem Lauf der Erzählung, sondern es waltet noch ein anderes, gedankliches Princip. Das Bild der Paulusbasilika selbst mußte die Mitte einnehmen, das lag schon in der Aufgabe. In die Kirche ist nun das hineinverlegt, was hineinpaßt, die Predigt des Apostels. Sie bildet zugleich den Kern seines ganzen Wirkens und ist des-

halb auch geeignet, das geistige Centrum zu sein. In den Vordergrund aber ist nicht dieses, sind vielmehr solche Begebenheiten gesetzt, in denen eine ausgesprochenere Handlung zur Erscheinung kommt: des Heiligen Tod, durch welchen er seine Lehre besiegelt, und sein Abschied von Petrus, wodurch die zwei größten Apostel nebeneinander und Paulus in seinem Verhältniß zum Ganzen erscheint. Die christliche Gemeinde in ihrer ersten und letzten Beziehung zu ihm, wie sie ihn durch die Taufe in sich aufnimmt und wie sie ihn bestattet, nimmt in den Seitenfeldern die Hauptstelle ein. Diesen Momenten müssen die übrigen sich unterordnen. Interessant ist dabei, daß solchen Scenen, die sonst als die hauptsächlichsten gelten, eine bescheidenere Stelle angewiesen ist, zum Beispiel der Bekehrung des Heiligen. Wir möchten einfach vermuthen, und dies zugleich auch als Symptom einer neuen Zeit und eines neuen Geistes ansehen, daß sie der Künstler besonders deshalb nicht in die erste Linie gestellt, weil sie in der Malerei ein schon vielfach angewandter Gegenstand war und es ihm besser behagte und freier um das Herz war, wenn er an Gestaltung des Neuen sich wagen konnte, statt Altes zu wiederholen. Gleiches wird dem Beobachter oft bei Albrecht Dürer entgegentreten.

Nach dem Allen tritt das Epische im Paulusbilde, trotz des erzählenden Grundmotivs, welches der Aufgabe innewohnt, nicht so sehr wie im Memlingschen Gemälde hervor. Der Künstler hat seinen Stoff dramatisch umzugestalten gewußt. In einer Zeit, der dramatische Auffassung in der Malerei fern lag, konnte ihm dies nicht völlig gelingen, aber er hat wenigstens den ersten Schritt dazu gethan. Ist aber auch die dramatische Handlung noch nicht vollständig entwickelt, — erst eine neue Generation konnte das thun — so ist doch die erste Grundlage dazu vorhanden, die dramatischen Charaktere. Auf das richtigste sind sie erfaßt, auf das schärfste ausgebildet, bis in den kleinsten Zug individuell. Mitten aus dem Leben heraus hat sie der Künstler mit kühnem Blick für das Wirkliche gegriffen. Die Gestalten, welche mit ihm selber wandelten, Priester und Bürger, Rathsherren und Ritter, Herren und Knechte, stehen voll schlagender Treue und Wahrheit, genau im Costüm ihrer Tage, vor uns da. Frei und unbefangen vertreten sie die Rolle zu der sie auserlesen sind, für uns doppelt wichtig dadurch, daß sie auch in dieser Rolle sich ganz als das geben, was sie sind, als Zeugen ihrer eigenen Zeit. Holbein verfuhr hier wie die Italiener aus dem Schluß des 15. Jahrhunderts, wie der Florentiner Ghirlandajo, als er die Capelle Sassetti und

den Chor von Santa Maria Novella mit Frescobildern schmückte, in denen er ganz Florenz, die bekanntesten Persönlichkeiten der Stadt, die Söhne der edelsten Geschlechter, als Theilnehmer und Zuschauer der heiligen Ereignisse auftreten läßt. Wir Deutschen haben freilich keinen Vasari, der uns über die Einzelnen Auskunft giebt und ihre Namen nennt. Doch können wir uns wohl noch eine Vorstellung davon machen, mit wie ganz anderen Augen die Zeitgenossen solch ein Bild betrachten mußten, in dem sie sich selbst und ihre ganze Stadt vor sich sahen.

Nur die beiden Apostel gehen über das Bildnißartige hinaus. Es sind edle, großartige Köpfe. Wo nackte Körperformen zu sehen sind, wie beim getauften Paulus, fallen sie noch, trotz sichtbaren Fortschrittes, durch die an Schongauer erinnernde Magerkeit auf. Auch die Füße, die wir bei der Marienbasilika so schwach fanden, sind hier lange nicht kräftig genug. Wohl aber sind die Hände mit ganz anderem Verständniß in Form und Bewegung durchgebildet. Bemerkenswerth ist besonders der Fortschritt im Faltenwurf, der von kleinlichen Spielereien frei, sich edel, groß und natürlich zu ordnen beginnt. Durch nichts aber zeichnet das ganze Gemälde sich in einem solchen Grade aus, als durch die Schönheit der Farbe. Selbst die besten Tafeln von der Innenseite des Kaisheimer Altars bleiben dagegen zurück. Landschaft und Figuren sind von gleicher Kraft, Sättigung und Mannigfaltigkeit, tiefer Wärme und leuchtender Klarheit, durch die gleichmäßige Frische, Freiheit und Sorgfalt des Vortrages in der harmonischen Wirkung unterstützt.

Dies Gemälde zeigt, was Holbein der Vater auch als Bildnißmaler vermochte; andere Proben davon giebt sein kleines Skizzenbuch mit neunzehn Blättern, das im Baseler Museum zu finden ist. „Dis Buch ist Hans Hugo klaubers des Mollers In Basell“ steht vorn eingeschrieben. Das geht natürlich nur auf den früheren Besitzer, den bekannten Künstler, welcher den alten Groß-Baseler Todtentanz zuerst restaurirt hat. Auf dem letzten Blatt ist aber auch eine Bezeichnung, die auf den Meister selbst geht, angebracht. „Depictum per magistrum Johannem holpain augustensem 1502“ steht da zu lesen. Dies soll natürlich nicht eine Beglaubigung des Büchleins bezwecken, sondern ist der Entwurf zu einer Gemälde-Inschrift, die der Maler, um seinen Namen in vornehm klingendem Latein nach Sitte der Zeit anzugeben, sich vermuthlich von irgend einem gelehrten Freunde hatte auf seine Schreibtafel dictiren lassen. Alles was darunter steht ist leider fast ganz unleserlich; der Silberstift, der hier zu Worten

die Zeichnungen gedient, verwischt sich zu sehr. Doch läßt sich immer noch wahrnehmen, daß hier der Künstler seine Hausrechnungen nach Pfund und Schilling aufgeschrieben. Auf anderen Blättern stehen noch ein paar Notizen; was ich davon entziffern konnte, beschränkt sich auf Folgendes:

„dem holtzwartt schribenn das . . . .“
„historien mach die wider . . . .
vß den allten vnd newen testamendt . . .
. . . . . . oder heydische . . . .“
„das tor zu murbach verdingen.
vnser frawen kirch zu murbach
Ein stuben groß zu luder vff den . . .
. . . . ze molen
Ein alltar gen luder machen Im winter
zu Sant Anntoni im schloß . . . .“

Man sieht, Vater Holbein hat hier die Aufträge, die er bekommen, sich aufnotirt, dort ein Thor, hier eine Stube, die er mit Bildern zu schmücken hat, oder Altäre, die bei ihm bestellt wurden. Murbach, durch eine romanische Klosterkirche berühmt, liegt bei Gebweiler im Elsaß; der andere Name könnte vielleicht das Schloß Loeder, etwas südöstlich von Kaufbeuren, bedeuten.

Die Mehrzahl der Zeichnungen besteht aus Porträtskizzen, dreizehn an der Zahl, und gleich die erste, ein sitzender Mann in halber Figur, ein Mönch, wie es scheint, den Kopf in die rechte Hand gestützt, mit großer gebogener Nase und etwas verdrießlichem Munde, ist offenbar das Modell zum Ananias auf der Paulusbasilika. Dann kommt ein Greis in verschiedenen Stellungen vor, (Blatt 2—4), oder ein Mann in weltlicher Tracht, vornehmen Aussehens, mit krummer Nase und starkem Unterkinn, Halskette und lockigem Haar (Blatt 5), ein freundlicher Jüngling (Blatt 6), ein Mönch (Blatt 9), ein bekränzter Mann, der emporblickt (Blatt 7), ein anderer im Hut (Blatt 11), dann ein hagerer, trister Profilkopf mit großer Pelzmütze (Rückseite von Blatt 13), ein würdiger, wohlbeleibter Herr mit rundgeschnittenem Haar (Blatt 18). Ferner begegnet uns eine ansprechende, redliche, gut bürgerliche Erscheinung (Blatt 10), die ganz ebenso, nur ein gut Stück älter, als „Schneider Grün“ im Skizzenbuch des jüngeren Holbein vorkommt. Kostbar ist besonders ein dickes, aufgeschwemmtes Gesicht, fast ohne Haar auf dem Schädel wie an Wange und Kinn und nach unten immer weiter aus einander fließend (Blatt 8). Dieselbe Persönlichkeit

wohnt auf der Paulusbasilika der Dornenkrönung des Heilands bei. Blatt 12 zeigt einen nackten Kerl, der ein dickes, nacktes sitzendes Frauenzimmer umarmt. Eine nicht zu entziffernde Schrift steht darüber. Auf der Rückseite ist ein hübscher nach der Natur gezeichneter Kinderkopf zu sehen. Eine Bemerkung des Hans Klauber steht dabei, doch nur die Unterschrift „ano 1573 H. HK“ ist davon zu erkennen. Dann kommen noch Studien zu Thieren, zu Figuren, zu Füßen, die in der Verkürzung nicht immer ganz richtig sind. Blatt 14 enthält drei Frauen mit Kindern und die Gestalt eines weinenden Mannes, dessen Typus dem Apostel Johannes gleicht. Schön ist auf Blatt 17 ein jugendlicher Kopf in kühner Wendung, mit langem Lockenhaar, im Ausdruck etwas schwärmerisch, offenbar Studie zu einem Engel oder Heiligen. Weiße Lichter sind aufgesetzt und die Buchstaben H H dabeigeschrieben. Allerliebst endlich ist Blatt 19 mit einer Menge Kinder, die in einer Landschaft spielen, baden, sich mit einander balgen.

Die Erhaltung der Skizzen ist nicht untadelhaft. Manches ist verwischt und manches nachgezeichnet. Zwei „Büchlein mit stefzen“ (Stiftzeichnungen) waren vom Vater Holbein im Amerbachischen Inventar genannt. Eines davon scheint also verschollen zu sein.

Eine noch schönere Silberstiftzeichnung von des Meisters Hand befindet sich im Städelschen Institut zu Frankfurt; es sind vier prachtvolle Köpfe auf einem Blatt, ein Papst, welcher demjenigen auf der Paulusbasilika vollkommen gleicht, eine Frau in burgundischer Haube, in deren Gewand der Name **HESTER** geschrieben steht, ein Mann im Hut, ein bärtiger Mann, der sich in den Bart greift. Es sind Studien zu einem Altarflügel, von dem eine andere Zeichnung derselben Sammlung den ganzen Entwurf giebt. Reihen von verehrenden Heiligen sind darauf zu sehen. Oben Johannes der Täufer an der Spitze alttestamentarischer Figuren und verschiedener Märtyrer; tiefer die Apostel, Petrus und Paulus voran; unter diesen ein Papst — derselbe, dessen Kopf auf der Silberstiftzeichnung vorkam — an der Spitze von Bischöfen und Geistlichen. Heilige Könige und Fürsten, darunter auch die Frauen Esther und Helena, machen den Beschluß. Es ist eine Federzeichnung von feiner Behandlung mit getuschten Schatten. Im Leipziger Museum ist das Gegenstück dazu, von dem sich auch noch in Frankfurt eine flüchtige Wiederholung, leichte Federumrisse mit einiger Farbenandeutung, befindet. Oben, an der Spitze der Männer des alten Bundes, sind hier David und Moses zu

sehen, unten führen Magdalena und Elisabeth die heiligen Frauen. Die Composition ist auf beiden Flügeln geschickt, die vielen Köpfe sind sprechend und mannigfaltig.

Nicht viel später war der Künstler mehrfach für die St. Moritzkirche in Augsburg beschäftigt. Hier sind nun freilich nicht mehr die Werke, wohl aber urkundliche Nachrichten darüber in den Zechpflege-Rechnungen der Kirche erhalten*). Es scheint sich namentlich um die Flügel zu zwei großen Altarwerken gehandelt zu haben, deren erstes in den Jahren 1506 und 1507 gemacht wird. Am 28. October 1506 wird der Vertrag geschlossen, und es werden „maister Hansen Holpain" auf 100 Gulden, die ihm für seine vier Altarflügel zugesichert sind, 10 Gulden angezahlt. Aber er läßt sich von der festgesetzten Summe noch verschiedentlich kleine Posten nachzahlen, die er „auf sein groß clagen vnd anruffen" erhält. Ja selbst das Weib des Pflegers borgt er einmal um drei Gulden an, was von seiner äußeren Lage keinen sehr günstigen Begriff giebt. Kleinere Arbeiten kommen nebenbei vor. Einmal empfängt er 32, ein zweites Mal 40 Gulden „auff 1 rechnung." Für die Flügel eines zweiten Altars wird man am 16. März 1508 über die Summe von 325 Gulden einig, ein hoher Preis, welcher beweist, daß dies Werk ein sehr umfangreiches war, und zugleich auch dafür spricht, daß der Meister in ziemlichem Ansehen stand. Doch er erhält nicht die ganze Summe; an Meister Thoman Freihamer werden 74 Gulden gezahlt, „so man jm schuldig ist gewesen von Hans Holpain wegen". Ueber den festgesetzten Lohn werden aber noch der Frau des Künstlers fünf Gulden „zu leikoff" und „seinem Sun", wohl dem Ambrosius, ein Gulden gegeben; also Trinkgelder**), deren Zahlung an Frauen und Gehülfen der Maler damals gebräuchlich war. Scheut sich doch selbst Albrecht Dürers Hausfrau nicht, vom Kaufmann Jacob Heller ein Trinkgeld zu begehren.

Von anderen Werken Holbeins des Vaters, deren Zeit sich schwer bestimmen läßt, nennen wir besonders einen kleinen Altar mit

---

*) Beilage V. **) Leikauf ist eigentlich Mietpfennig. Vgl. die städtische Verordnung gegen das Leikauftrinken in Birlingers Schwäbisch-Augsburgischem Wörterbuch S. 311: „Und dieweil das Leykauftrinken für hochnachteilig und schädlich erfunden wird, sol hinfüran kain Leykauf um ainicherlei Waar oder kauf getrunken werden; aber einen ziemlichen Leikauf mit Geld zu geben und zu nemen sol hiemit unverboten sein. (der Stadt Beruf. 1541, Bl. 4 a.)

Scenen aus Christi Leidensgeschichte, der aus dem oben genannten Kloster Kaisheim stammt. Die Mitteltafel enthält den leidenden Heiland am Kreuz, durch den Adel seiner Züge ausgezeichnet. Links wird die zusammensinkende Maria von Johannes unterstützt, rechts einige Kriegsknechte und der gläubige Hauptmann, der indeß gar nicht so gläubig zu sein scheint, sondern höchstens eine erwägende Geberde macht. Hier, wie auch auf den Seitenbildern, einfacher dunkelblauer Grund. Links ist die Kreuzabnahme zu sehen. In Gegenwart der weinenden Frauen läßt Joseph von Arimathia, der auf der Leiter steht, den entseelten Körper herab, den Nikodemus und Johannes in Empfang nehmen. Dieser fällt durch die Lebendigkeit seiner Züge auf. Die Grablegung zur Rechten ist von allen drei Bildern das Bedeutendste. Ungewöhnlicher Schönheitsinn und seltene Weichheit offenbaren sich in Ausdruck und Composition. Am wenigsten wird unserem Gefühl der Leichnam Christi entsprechen, der in den Formen sehr lang und mager und dabei schon von dem scheußlichen Grün der Verwesung ergriffen ist. Hier geht des Künstlers Naturalismus über die Grenze hinaus. Nikodemus, ein Kopf, der uns von einem der Dombilder bereits bekannt ist, und Joseph von Arimathia betten ihn in das Grab. Die knieende Magdalena hält seine Rechte gefaßt. Maria beugt sich vor, mit der Linken Christi Brust berührend. Auf allen drei Tafeln ist die Gottesmutter schön, nirgend aber ergreifender als hier. Johannes umfaßt und stützt sie; händeringend steht Maria Salome dabei, und das Kreuz, an dem der Gottessohn gelitten, ragt über die Gruppe empor. Magdalena hat in den Zügen große Aehnlichkeit mit der muthmaßlichen Gattin des Künstlers, wie sie bei der Taufe des Paulus erscheint. Auf ihrem Salbengefäß steht der Künstlername, dessen zwei Anfangsbuchstaben durch den Rahmen verdeckt sind: . . ANS
. . OLBAI . . Diese Gemälde stehen an Farbenlebendigkeit und scharfer, energischer Bildnißtreue in den Köpfen der Paulusbasilika nach, auch waren sie nicht ganz so wohl erhalten; die Milde aber, die ihnen eigen ist, läßt sie in Bewegungen und Faltenwurf, in Anordnung und Charakter eine stille, großartige Würde und Empfindungstiefe gewinnen. Eine Grablegung, welche sich unter dem Namen Sigmund Holbein in der Darmstädter Galerie befindet, stimmt mit jenen vollkommen überein.

Noch eine sehr schöne kleine Darstellung aus der Leidensgeschichte befindet sich zu Augsburg in Privatbesitz, bei Herrn Regierungsrath Ahorner. Es ist eine Kreuztragung, auf welcher der Sage nach der Stifter Ra-

rnspurger, dessen Wappen unten angebracht ist, als Simon von Cyrene dem Heilande beisteht. Daß dies nicht unwahrscheinlich ist, beweist die Kreuztragung aus dem Frankfurter Dominikanerkloster. Marias schmerzerfüllte Züge sind von höchster Weichheit und Schönheit. Das Schweißtuch, welches Veronika gemeinschaftlich mit dem fast unterliegenden Erlöser hält, zeigt dessen Antlitz in vollendeter Milde und Zartheit der Behandlung. Köpfe und Gestalten der Henker sind zwar nicht anders als die damalige Kunst überhaupt sie kennt, doch sie stören hier mindestens nicht ganz so sehr wie gewöhnlich; bei aller scharfen Charakteristik zeigt sich doch ein gewisses Maß. Mauer und blauer Himmel bilden den Hintergrund. Ungemein kräftig ist das Colorit. Alle Lebendigkeit der Bewegung beeinträchtigt die Klarheit der Gruppirung nicht.

Sicherlich schon dem etwas vorgerückteren sechzehnten Jahrhundert gehören zwei Altarflügel der Augsburger Galerie an, die aus Niederschönefeld herrühren, einem Cistercienserinnenkloster, an der Stelle gelegen, wo der Lech sich in die Donau ergießt. Vier Darstellungen aus Marias Geschichte nehmen die mit Gold grundirten Festseiten der Flügel ein, die jedesmal in ein oberes und ein unteres Bildfeld getheilt sind. Maria, in bewegter Haltung, hört den Gruß des verkündigenden Engels an, dessen edelgebildetes Gesicht von blonden Locken umrahmt wird. — Das neugeborene Kind, in einer Strahlenglorie liegend, wird von seinen Eltern und einigen zum Fenster hereinschauenden Hirten verehrt. — Der Tod Marias, die aufrecht vor ihrem Bette sitzt, umgeben von den Aposteln, lauter scharf und trefflich charakterisirten Gestalten, theils betend, theils um die Sterbende beschäftigt, theils mit einander redend. Unten kniet eine Aebtissin, die Stifterin; die zwei Wappen ihr zur Seite sind mir nicht bekannt; doch ist die Dargestellte wohl Lucia Zenner, die 1487 — 1513 mit der höchsten Würde dieses Klosters bekleidet war*). Endlich die Krönung Marias durch Gott Vater und Christus, die neben einander thronen, während die Taube des Geistes über ihnen schwebt. War bei der letzten Darstellung Marias Kopf schon ältlicher, so ist hier mit der himmlischen Verklärung auch die Jugendschönheit wieder über sie ausgegossen. In den Verzierungen und architektonischen Umrahmungen zeigt sich bei diesen Tafeln schon der Uebergang aus der Gothik in die Renaissance, bei dem Thron im letzten Bilde am deutlichsten. Jeder Flügel ist von zwei Säu-

*) Baader, Geschichte des Frauenklosters Nieder-Schönefeld, Steichele's Archiv, B. I.

len eingefaßt, deren Capitelle zwar noch vom mageren gothischen Charakter sind, doch keinen Spitzbogen mehr tragen. Dem alten Styl getreuer ist die architektonische Einfassung der Rückseiten, in Steinfarbe gemalt. Sie umgiebt eine Darstellung des am Oelberge betenden Christus, die beide Flügel einnimmt. Judas, der mit den Wächtern naht, ist eine besonders charakteristische Gestalt. Landschaft und blauer Himmel bilden den Hintergrund.

In Augsburg gelten diese Bilder als Arbeiten Hans Holbein des Sohnes, aber sie zeigen deutlich Styl und Auffassung des Vaters, dessen treuer Originalentwurf auch im Baseler Museum vorhanden ist*). In der Ausführung läßt sich freilich die Hand eines begabten Schülers wahrnehmen, welcher sorgsam und gediegen arbeitet und sich ganz in des Meisters Art und Weise hineingelebt hat, aber durch die gar zu scharfen Conturen von ihm abweicht, und auch seinen Typen nicht durchgängig treu bleibt. Möchte man da freilich an keinen Schüler lieber denken als an den eigenen Sohn, so spricht doch nichts mit Bestimmtheit gerade für diesen, und eine selbständige Arbeit war das keinesfalls.

Eigenhändige Arbeiten derselben Zeit, und zwar ganz vorzügliche, sind dagegen zwei Altarflügel in der Galerie der Stände zu Prag**). Außen wie innen sind sie nur grau in grau gemalt, aber der künstlerische Werth ist trotz der einfachen Mittel bedeutend. Leider sind die Tafeln nicht ganz unbeschädigt, die Farbe blättert vielfach ab. Vier Heiligengestalten, dreiviertel lebensgroß, stehen auf den Außenseiten der Flügel. Hier der bärtige Thomas und der würdige Augustinus mit priesterlichem Gesicht und feistem Kinne, ihm zu Füßen, der Legende entsprechend, ein derber, hübscher Knabe, der Wasser aus einer Kelle gießt; dort Ambrosius im bischöflichen Ornat, manchen Köpfen der Paulusbasilika entsprechend, und Margaretha, reich geschmückt, im Gesicht nicht gerade bedeutend, der grimme Drache ihr zu Füßen. In Augustins Gewandsaum ist **HANS**, in dem des Ambrosius **HOLBAIN** zu lesen. Die architektonische Umrahmung, zwischen welcher diese Figuren stehen, gehört der spätesten Gothik an, doch ist der Bogen, den sie tragen, aus dem Halbkreis construirt; Trauben und Blätter von Brombeeren schlingen sich darum. Die Architektur des Innern

*) Saal der Handzeichnungen, Nr. 101.

**) Im Galeriecatalog (Nr. 31 und 43, III. Zimmer) gelten sie gleichfalls als Arbeiten des Sohnes, doch die Kunstwissenschaft (Kugler, Waagen) mißt sie bereits längst dem Vater bei.

aber ist völlig in die Renaissance übergegangen; die obere Hälfte jedes Flügels zeigt drei Bogen, die auf gewundenen Säulen ruhen; mit Cherubimköpfen sind die Zwickel gefüllt. Dazwischen stehen auf dem einen Flügel die Heiligen Wilibald, Lucia und Katharina, auf dem zweiten Barbara, Apollonia und Rochus. In dem breiten Felde, welches jedesmal die untere Hälfte füllt, sieht man auf dem ersten Flügel den Tod der heiligen Jungfrau; zusammenbrechend kniet sie vorn, Johannes, Thränen im Auge, reicht ihr die geweihte Kerze dar, Petrus mit dem Weihkessel steht daneben. Beide, wie auch die übrigen Apostel, die von Schmerz ergriffen oder mit einander redend, die Sterbende umgeben, sind von großartiger, lebensvoller Wahrheit des Ausdrucks; manche Köpfe kommen ganz ebenso auf der Paulusbasilika vor. Der Gegenstand des entsprechenden Bildfeldes im zweiten Flügel ist mir nicht bekannt. Ueber ein Gestell legen eine hübsche Frau und ein Mann mit sehr charaktervollen Zügen einen Baum. Daneben, abgewendet von dieser Gruppe, kniet eine brünstig betende Frau. Auf ihre Fürbitte entreißt ein Engel die Seele eines Königs, dargestellt durch eine gekrönte kleine Mannesfigur, den Flammen des Fegefeuers. Höchst ansprechend ist die Landschaft des Hintergrundes; man blickt auf eine Stadt, die mit Castell, Brücke und vielen Thürmen am Wasser liegt. Hohe Berge ragen darüber empor.

Deutet der Uebergang zum neuen Geschmack im Ornament schon auf eine etwas spätere Zeit, so zeigt auch der künstlerische Fortschritt dasselbe. Mehrfach mußte ich auf Aehnlichkeiten mit dem anerkannten Hauptwerk des Künsters verweisen: diesem entspricht überall die Bedeutsamkeit der Charakteristik. Was aber über jenes hinausgeht, ist der feinere Geschmack in den Gesichtern, den Gestalten, dem außerordentlich reinen und durchgebildeten Styl des Faltenwurfs.

Der große Carton zu einem Glasbilde im Baseler Museum*) ist, wenn auch nicht ebenbürtig, so doch verwandt. Hubertus als Bischof und Hieronymus als Cardinal, zwei leere Wappenschilde neben sich, stehen in einer Renaissanceeinfassung, wie sie uns auf Werken des Sohnes zu begegnen pflegt; doch der strengere, alterthümliche Charakter des Ganzen läßt eher den Vater als Urheber annehmen. Dasselbe Museum besitzt noch eine nicht unerhebliche Anzahl Zeichnungen und Entwürfe unseres Meisters. Drei große Gemälde aus der Leidensgeschichte dagegen, die ihm dort

*) Saal der Handzeichnungen, Nr. 90.

ebenfalls beigemessen werden, das Gebet am Oelberg, Christi Gefangennehmung und des Pilatus Handwaschung[1]), rühren keinesfalls von ihm her. Sie sind schwer und unschön in den Formen, trüb und einförmig im Colorit. Die Gefangennehmung ist eine sehr überfüllte Composition, und das Pilatusbild, auf welchem der Erlöser durch seine unedle Haltung auffällt, ist einer Zeichnung des jüngeren Holbein[2]) nachgebildet. Der Urheber muß ein Künstler sein, der sich nach diesem gebildet, seine Ideen aber vergröbert wiedergiebt. Hiefür sprechen auch die derben Renaissanceformen des Thrones. Die Bilder sind erst spätere Erwerbungen der Sammlung, so daß sie nicht, wie die aus der Amerbachschen Kunstkammer stammenden Werke, durch ein Inventar aus dem 16. Jahrhundert beglaubigt sind. Ich füge noch kurze Notizen über einige Bilder bei, welche dem Künstler beigemessen werden, über die ich indeß nicht aus eigener Anschauung urtheilen kann. In Naglers Monogrammisten[3]) wird ihm ein mit H gezeichnetes Gemälde in der Spitalkirche zu Dinkelscherben, Marias Besuch bei Elisabeth, zugeschrieben. Sighart[4]) nennt als seine Arbeiten zwei, etwa vier Fuß lange und drei Fuß hohe Tafeln, welche aus Oberbergkirchen in das Diöcesan-Museum zu Freising gekommen, ursprünglich aber für das Dominicanerinnenkloster zu Höchstädt gemalt sind. Sie stellen die mit ihrem Gefolge zur Anbetung des Kindes herbeireitenden drei Könige dar, und sollen nicht gerade zu seinen besten Arbeiten gehören, ja wohl kaum von ihm allein gemalt sein. Composition und Costüme werden als phantastisch, die Pferde, sowie die Nebenfiguren als häufig verzeichnet und unschön, aber die Köpfe der Könige selbst als edel, naturwahr und bildnißtreu geschildert.

Daß unser Meister sich bis in das Alter seine volle Tüchtigkeit bewahrte, zeigt ein männliches Brustbild vom Jahr 1522, das wohl mit vollem Recht für seine Arbeit gehalten wird. In zwei Exemplaren, die aber wohl beide von des Künstlers Hand sind, auf der Bibliothek zu St. Gallen und im Besitz des Herrn Archivars Herberger zu Augsburg, kommt es vor. Starke Restauration hat eines wie das andere erfahren. Es ist das Bildniß des Augsburger Kaufmanns Anton Rehm, Ritters vom heiligen Grabe, was durch das Ordenszeichen neben seinem

[1]) Gemäldegalerie, Holbeinsaal Nr. 1—3. [2]) Saal der Handzeichnungen Nr. 43.
[3]) B. III. S. 159. [4]) Geschichte der bildenden Kunst in Baiern, S. 645, sowie freundliche briefliche Mittheilung des Verfassers.

Wappen bewiesen wird*). Er trägt einen schwarzen Hut und Pelz, eine ausländische Pflanze hält er in der Rechten. Der Hintergrund ist grün. In jeder Hinsicht zeigt sich hier der ältere Holbein für das Porträtfach als Vorläufer des Sohnes. Von dessen früheren Arbeiten ist dies Bild nur durch eine große Schärfe, die in der Behandlung durchgeht, und durch die sehr weißen Lichter verschieden.

Wir sahen Hans Holbein den Vater von der Gefühlsweise Schongauers ausgehen und sich dann den Einwirkungen der Niederländer hingeben, die er mittelbar auch in der Heimath erfahren konnte. In den oberdeutschen Kunstformen des fünfzehnten Jahrhunderts, deren ganze Unvollkommenheit wir uns klar gemacht, ist er zuerst befangen. Aber mit seltener Energie arbeitet er sich allmälig heraus. Seine große Beobachtungsgabe für die Erscheinungen der Wirklichkeit, welche ihm die treue Wiedergabe des Bildnißartigen besonders gelingen läßt, die Frische und Lebhaftigkeit seiner Auffassung, die ihn zur Darstellung bewegterer Handlungen geschickt macht, sein glänzender coloristischer Sinn, sein feinerer Geschmack befähigen ihn hiezu. So wird er den Anforderungen seiner stark fortschreitenden, wechselvollen Zeit gerecht, und steht in seiner Blütezeit als einer von Deutschlands besten Künstlern da.

In den benachbarten Gegenden ist daher sein Einfluß bedeutend. Diesem weiter nachzugehen führte hier zu weit. Spuren desselben ließen sich aber durch ganz Schwaben verfolgen, wo um diese Zeit neben Zeitblom keiner so nachhaltig wirkt wie er. Bilder, die im Salzburgischen vorkommen, erinnern an ihn. Einer der Künstler, welche an Michel Pachers Altar zu St. Wolfgang mitgearbeitet haben, zeigt seinen Einfluß. Näher steht ihm aber kein Werk, als der mit C. W. 1516 bezeichnete Altar der Kirche zu Nürtingen, jetzt als Geschenk der Stadt im Museum zu Stuttgart. Anna und Maria mit dem Kinde nehmen die Mitte, Christi Geburt und Marias Krönung die inneren, Verkündigung und Heimsuchung die äußeren Seiten der Flügel ein. Der unbekannte Meister, der hier mit seinen Initialen gezeichnet, muß unmittelbar aus der Schule des älteren Holbein hervorgegangen sein. Eine ganze Gruppe von Gemälden schwankt zwischen Holbeins und Zeitbloms Styl. Das Interessanteste aus dieser sind vier Altarflügel aus einer Kirche in Ravensburg,

*) Das Exemplar in St. Gallen trägt die Inschrift: ANTON: RHEM EQUES S. SEPVLCHRI: ET S. CATHARINAE. ANNO 1522. Unverständige Restauration hat die ältere Form der zweiten Ziffer 5 mißverstanden und 1 daraus gemacht.

welche in der Sammlung des jüngst verstorbenen Domherrn von Hirscher in Freiburg der früheren Zeit des jüngeren Holbein beigemessen wurden und sich seit etwa zehn Jahren im Berliner Museum befinden*). Es sind Paare von Heiligen auf Goldgrund, die in der Farbe wirklich von Holbeinscher Kraft und Wärme, in der Haltung aber etwas unsicher und namentlich schwach auf den Beinen sind. Es kommen sogar Fehler in den Proportionen vor. Großes Können zeigt sich im Faltenwurf, aber der Geschmack, der sich sehr im Spiel mit langen Zipfeln gefällt, steht nicht ganz auf gleicher Stufe. Die Frauen sind sehr befangen im Charakter, die Männer, besonders Laurentius und Kaiser Heinrich, viel bedeutender. Der Zeitblomsche Gesichtstypus tritt in ihnen sehr merklich auf, doch der Ausdruck ist weltlicher und das Streben nach lebhafter Bewegung ist von der Richtung des großen Ulmer Meisters ganz verschieden**). Eine große Folge von Tafeln aus der Geschichte Marias und Christi wurden von Hirscher, der sie zusammenbrachte, früher ebenfalls der Jugendzeit des jüngeren Holbeins, neuerdings der des Martin Schaffner zugeschrieben, gehören aber gleichfalls einem theils vom Vater Holbein, theils von Zeitblom beeinflußten Maler an. Jetzt sind einige davon in den Museen von Berlin und Karlsruhe, während die übrigen sich noch bis zu Hirschers Ende in dessen Haus befanden. Offenbar die nämliche Hand zeigen zwei Bilder aus der Geschichte der beiden Johannes im Münchener Nationalmuseum***).

Am wichtigsten ist natürlich der Einfluß des älteren Holbeins auf seinen Sohn. Für diesen ist vieles, womit Dürer noch zu kämpfen hatte, schon durch seinen Vater beseitigt, dessen ganzes Wirken ein Proceß der Ueberwindung des älteren Kunststyles ist. Der Erbe und Nachfolger konnte gleich bei seinem ersten Schritt einen ganz neuen Boden betreten.

---

*) Nr. 563 a—d. **) Waagen, im Kunstblatt 1848 p. 238 und im deutschen Kunstblatt 1854 p. 66, mißt sie dem jüngeren Holbein bei. ***) Gestochen in Försters Denkmalen.

V.

Hans Holbein der Jüngere. — Ort und Jahr seiner Geburt. — Alter von Ambrosius Holbein. — Skizzenbuch in Berlin; ähnliche Blätter in Kopenhagen u. s. w. — Bildnisse von Augsburger Zeitgenossen. — die Familie Holbein. — Kaiser und Hof. — Das Fuggersche Haus. — Patricier der Stadt, Bürger und Künstler. — Ungenannte. — Skizzen anderer Art.

Vor drei Jahren ward in England eine hochbedeutende Entdeckung zur Biographie des Künstlers gemacht. Man fand sein Testament auf nebst der gerichtlichen Notiz über die Vollstreckung desselben, und es ergab sich daraus, daß der große Künstler bereits 1543, nicht, wie man bisher angenommen hatte, 1554, gestorben ist. Von wie großer Wichtigkeit dieser Fund ist, wollen wir hier nicht weiter erörtern; das läßt sich klarer am Schluß als am Beginn der Biographie überschauen. Kurz darauf, und noch ehe die Resultate dieser Entdeckung veröffentlicht waren, versuchte ich selbst, die Beweise für ein anderes Geburtsjahr Holbeins als das neuerdings allgemein angenommene zusammenzustellen*). Das fällt natürlich nicht so sehr in das Gewicht, als die Entdeckung des Todesjahres, aber das Zusammentreffen mit dieser ist besonders interessant. Durch beides erscheint nun das Leben des Künstlers wie in einen neuen Rahmen gefaßt. Es endet elf Jahre früher als man glaubte, aber drei Jahre früher beginnt es auch. Leben und Wirksamkeit des Künstlers sind weit kürzer gewesen, als es bisher schien, aber nicht die Zeit, welche er im Vaterlande lebte, sondern die, welche er in der Fremde zubrachte, verliert. Ende 1526 ging er nach England, als einunddreißigjähriger Mann, und da sein erstes nachweisbares Werk von 1509 stammt, siebzehn Jahre nach Beginn seiner künstlerischen Thätigkeit. Von hier bis zu seinem Lebensende sind wieder

*) Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst. Wien, 1863. Nr. 7. Vgl. meine Dissertation de Joh. Holbenii origine, adolescentia, primis operibus, Breslau 1863, und die englische Bearbeitung The year of Holbein's birth in Nr. V. des Fine-Arts-Quarterly-Review.

siebzehn Jahre, so daß die Zeit seines Wirkens durch die Reise nach England halbirt wird. Neue archivalische Untersuchungen haben aber dargethan, daß er selbst in der zweiten Hälfte noch weit mehr, als man bisher annahm, dem Vaterlande gehörte.

Wie groß die Verwirrung und der Mangel an Quellen für die Deutsche Kunstgeschichte ist, weiß jeder Kundige. In den meisten Fällen liegen nicht einmal die einfachsten biographischen Notizen vor. So wurde auch der Ort von Holbeins Geburt lange in Zweifel gezogen. Carel van Mander[1]), sein erster Biograph, nahm Basel an, und die Folgezeit glaubte ihm, weil sie die weiter hinaufreichenden Spuren Holbeins noch nicht kannte. Doch traten auch andere Schriftsteller[2]) schon früh für Augsburg ein. Eine dritte Behauptung wagt Matthis Quad in seinen Büchern „Memorabilia mundi" und „Teutscher Nation Herrlichkeit." Nachdem er den Künstler hier erwähnt hat, setzt er kurz hinzu: „Dieser Holbein ist von Grünstadt in der Pfalß bürtig." Im vorigen Jahrhundert machte ein Professor Seybold den Versuch hiefür einzutreten[3]). Daß Quad gar keine Beweise beigebracht, scheint ihm besonders dafür zu sprechen, denn da müsse er seiner Sache doch sehr gewiß gewesen sein. Einen positiven Beweis aber glaubt er dadurch zu geben, daß er nachweist, der Name Holbein komme in Grünstadt vor. Der aber ist auch an anderen Orten zu finden. Ueber die ganze Frage ist heute, wo wir Holbeins Familie und seine eigene Wirksamkeit in Arbeiten und Urkunden deutlich verfolgen können, kein Wort mehr zu verlieren.

Ebenso war auch über das Geburtsjahr des Künstlers durch Jahrhunderte Streit. Carel van Mander[4]) giebt 1498 an. Ihm folgt Sandrart, der sich indeß lediglich auf Manders Autorität beruft und doch noch ein

---

[1]) Het Schilderboeck. Haarlem 1604.

[2]) Sandrart (Teutsche Akademie), Iselin (Historisch-geographisches Lexicon), P. v. Stetten (Kunst- und Handwerksgeschichte).

[3]) Deutsches Museum 1778.

[4]) Want de vermaarde Hans Holbein, die tot verwondering der wereld zo groot een roem an gerucht in de kunst naliet, voor zo verre ik hab konnen naspeuren, in den jare 1498 te Basel in het barre Zwitzerland geboren ward, offschoon veelen meenen, dat hy te Augsbourg in Zwaben allererst het licht zag. Wel is waar, dat albaar eene van den zelfden naam geboren is, die mede een Schilder en een taamlijk goed Meester was, waarom gemeend wordt, dat het onze uitmuntende Holbein geweest zij; doch waarin ik vertrowe dat men zich vergist. Wie zijne ouders waren, of bij wien de kunst geleerd hebbe, is mij net gebleken, maar ondertusschen te verwonderen, war hij een zo schoone mier verschillende van de oudtijds gebruiklijke verkreggen mag hebben.

„Ungefähr“ hinzufügt [1]). Schon 1676 aber, ein Jahr nachdem Sandrarts Buch erschienen war, nennt Charles Patin [2]) das Jahr 1495, freilich ohne seine Quellen dafür zu bezeichnen. Die Füßli [3]), Fiorillo [4]) und ihre Zeitgenossen führen meistens beide Nachrichten an, ohne sich für eine zu entscheiden. Horace Walpole [5]) und Ulrich Hegner [6]) aber traten für 1498 ein, und ihre Ansicht blieb für die neuere Kunstwissenschaft bestimmend.

Patin hat das frühere Geburtsjahr für wahrscheinlicher gehalten, weil sonst die Entwicklung des Künstlers eine unnatürlich zeitige sein müßte, indem er schon aus den Jahren 1514 und 1516 bedeutende Werke desselben gesehen. Jetzt kennen wir sogar Gemälde Holbeins vom Jahre 1512 und Zeichnungen selbst aus noch früherer Zeit. Jene Gemälde in der Augsburger Galerie, vier an der Zahl, ursprünglich Außen- und Innenseiten von zwei Altarflügeln, liefern dabei für Patins Annahme nicht blos einen gewissen inneren, sondern auch einen sehr bestimmten äußeren Beweis. Auf einem der Bilder, dem Tode der heiligen Katharina, steht die Jahrzahl 1512, und noch eine andre Inschrift ist auf der früheren Rückseite desselben, einer Vorstellung des Christuskindes zwischen Anna und Maria, zu lesen. Erst vor wenigen Jahren, bei einer Reinigung und Herstellung der Tafel, ist jene zum Vorschein gekommen. Nun pflegen wir gegen Bezeichnungen, die auf solche Weise an das Licht treten, zwar von vornherein etwas mißtrauisch zu sein; hier aber müssen wir in Allem, im Styl und im Charakter der Schriftzüge, die Zeichen unzweifelhafter Echtheit und Integrität erkennen. Die heilige Anna hält auf den Knieen ein aufgeschlagenes Buch und darin steht auf beiden Seiten zu lesen:

IUSSU. VENER.	H. HOLBA
PIENTQVE MA	IN AUG.
TRIS VER	ÆTSUÆ
ONI . . .	XVII
W . . . E . .	

[1]) „Wie denn Carl von Mandern darfür gehalten, daß dieser Künstler zu Basel ungefehr Anno. 1498 gebohren worden.“

[2]) Vita Holbenii in der Baseler Ausgabe des Jahres 1676 von Erasmus Laus Stultitiae mit den Holbeinschen Randzeichnungen.

[3]) H. H. Füßli. Allgemeines Künstlerlexicon. Zürich 1779—1814. — J. C. Füßli. Geschichte der besten Künstler in der Schweitz. 1769.

[4]) Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland etc. II. 1815—1820.

[5]) Anecdotes of painting in England. I. p. 102 f.

[6]) Hans Holbein der Jüngere. Berlin 1827.

Jussu venerabilis pientissimaeque matris Veronicae Welser H. Holbain Augustanus aetatis suae XVII. „Auf Geheiß der würdigen und frommen Mutter Veronika Welser Hans Holbain aus Augsburg im Alter von siebzehn Jahren.“ Ein Paar Buchstaben vom Namen der Stifterin sind durch die Finger der Heiligen verdeckt.

Wenn Holbein diese Bilder 1512 malte, da er siebzehn Jahr alt war, so geht daraus hervor, daß er 1495 geboren ist. Ganz dasselbe wird noch ein zweites Mal durch seine eigenhändige Inschrift auf einer Arbeit seiner Hand bestätigt, einer Zeichnung des Berliner Kupferstichcabinets, aus welcher Passavant und Ernst Förster freilich ganz etwas anderes gefolgert hatten. Sie ist das Titelblatt dieses Buches.

Die Köpfe eines Jünglings und eines Knaben sind auf diesem Blatte, einer Silberstiftzeichnung, zu sehen. Sie galten in Berlin, bis ich die Inschrift richtig las, für die Bildnisse von Holbein Vater und Sohn: der Name Holbain ist zwischen beiden zu lesen, über dem Kopfe zur Rechten steht Hanns und die Zahl 14. Aber auch der Name über dem zweiten Kopf läßt sich entziffern. Er lautet amprosij. Nur der erste Buchstabe a ist ganz verschwunden, von dem m sind schwache aber hinreichend erkennbare Spuren vorhanden, das Uebrige steht in voller Deutlichkeit da*). Von der Alters-Angabe hingegen ist hier die erste Ziffer vollständig verwischt und nur die zweite Ziffer 5 erkennbar. Die Jahrzahl, welche über dem Ganzen steht, hatte man früher 1511 gelesen und dies scheint sie auf den ersten Blick auch zu sein. Zweifel darüber konnte ich aber bei längerer Betrachtung nicht unterdrücken. Nur die beiden ersten Zeichen 15 sind vollständig klar; von den zwei letzten sieht man nur je einen Strich, deren erster sich schräg gegen links neigt. Solch ein schiefliegender Strich kann aber nimmermehr 1 sein. Wohl wurde damals die Sieben oft schief liegend geschrieben: von der aber kann natürlich aus chronologischen Gründen hier nicht die Rede sein. Probirt man nun alle übrigen Zahlzeichen in ihren mannigfachen Gestalten durch, so wird keines zu dem vorhandenen Strich passen können, als etwa die Null, und zwar nicht in ovaler, sondern in Rauten-Form, wie sie, wenn auch nicht häufig und mehr in Lapidar-Inschriften, um jene Zeit vorkommt. Der erhaltene Strich ist eine der vier Seiten davon; auch Spuren der übrigen

*) Wie man trotz dieser Inschrift an den Vater denken konnte, ist nicht recht begreiflich, las man etwa pr (pater) ejus? Aber auch das wäre kaum vorauszusetzen.

Seiten glaubte ich bei genauerer Untersuchung zu erkennen, doch bin ich nicht zur Gewißheit hierüber gelangt, da die Schraffirungen im Papier das Auge beirren. Eben so ist auch der zweite Strich nicht 1; eingehende Besichtigung läßt einen Schweif wahrnehmen, der sich unter jenem hin und dann rechts neben ihm hinaufzieht. Diese Ziffer kann nur 9 sein. Die Gegenprobe ist hier wieder der beste Beweis; ganz abgesehen davon, daß der Jahrzahlen, die hier überhaupt in Frage kommen könnten, nicht viel sind. Somit ist 1509 zu lesen, und da der abgebildete Hans Holbein damals 14 Jahr alt war, ergiebt sich ebenfalls 1495 als Geburtsjahr. Das steht hier mit demselben Silberstift geschrieben, mit welchem die Köpfe gezeichnet sind, und von einer Hand, die sichtlich des Künstlers eigene ist, die ebenso auf der ganzen Reihe von Zeichnungen, zu denen dies Blatt gehört, vorkommt und sich von manchen späteren Schriften auf denselben deutlich unterscheidet.

Hiegegen fallen die anderslautenden Angaben mehrerer Schriftsteller nicht in das Gewicht, denn diese beziehen sich ausnahmslos nur auf den einen Carel van Mander, von dessen Unzuverlässigkeit jeder, der sein Buch kennt, überzeugt ist. Entschuldigt er doch selbst die Unzulänglichkeit seiner Nachrichten über Holbein mit der Ungefälligkeit des Dr. Iselin zu Basel, der nur gegen baare Entschädigung bereit war, ihm genauere Nachrichten zu verschaffen. Mander giebt Holbeins Geburtsort unrichtig an, auf ihn ist ferner die gar so weit fehlgegriffene Nachricht über das Todesjahr zurückzuführen; wohl Grund genug, um auch seiner Angabe über das Geburtsjahr nicht zu trauen. Er selbst giebt dabei seine Nachricht gar nicht einmal als bestimmt, sondern mit dem Zusatz: „Soviel ich habe können in Erfahrung bringen." So schwer wie Manders Autorität wiegt die Patins sicherlich, der ihm widerspricht, mag auch dessen kurze Biographie sonst nicht gerade ein Muster kritischer Behandlung sein. Indeß stand er mit Basel in nahen Beziehungen, hatte sich selbst dort lange aufgehalten, aus den dort vorhandenen Kunstwerken ein Lieblingstudium gemacht und war in jeder Hinsicht der Quelle näher. Daraus folgt zum mindesten, daß die abweichenden Angaben der Schriftsteller sich gegenseitig paralysiren.

Bedenklicher ist indeß, daß ein eigenhändiges Bildniß des Malers für 1498 spricht. In der Arundelischen Sammlung soll es sich befunden haben, ist aber jetzt verschollen. Schon dem Horace Walpole war es nicht aus eigener Anschauung, sondern aus einer Taschenbuchnotiz des Richard

Symonds bekannt[1]). Wir haben nur den Kupferstich des Wenzel Hollar danach, der einen Mann mit kurzem Bart und Mütze darstellt und die Inschrift trägt:

HH Ae. 45. An. 1543.

Aber das ist eine Nachricht aus zweiter Hand, die der rechten Prüfung entzogen ist. Wir können nicht wissen, ob die Inschrift ganz so auf dem Gemälde stand, ob Jahrzahl und Alter nicht vielleicht von fremder Hand hinzugesetzt worden, was um so eher denkbar wäre, als 1543 gerade Holbeins Todesjahr ist. Endlich aber steht es gar nicht einmal fest, daß dieses Brustbild wirklich ein Porträt des Künstlers ist. Dafür bürgt uns lediglich die Unterschrift des Kupferstechers, während das Monogramm nichts, als daß es von ihm herrührt, besagt. Mit dem beglaubigten Bildniß des Jünglings Holbein im Baseler Museum ist die Aehnlichkeit durchaus keine sehr entschiedene.

Passavant nimmt im peintre graveur[2]) das von keinem älteren Schriftsteller genannte Geburtsjahr 1497 an. Die frühere Lesart 1511 auf der Berliner Zeichnung veranlaßt ihn dazu, und er sucht diese Annahme zu bestätigen durch eine Zeichnung der ehemaligen Hagenschen Sammlung in Nürnberg und ein Gemälde, welches der verstorbene Domdekan von Zaumann in Rottenburg besessen hat. Aber auch hier befinden wir uns in der üblen Lage, nicht auf die ersten Quellen zurückgehen zu können. Beide Bilder scheint Passavant selbst nicht gesehen zu haben, sondern redet nur vom Hörensagen. Das erste kennt er nur aus Murrs Beschreibung von Nürnberg und weiß nicht, daß Murr selbst später im Journal zur Kunstgeschichte die Angabe, es sei Holbeins eigenes Bildniß, zurücknimmt und es als das Porträt eines Unbekannten von Burgkmair nennt. Ueber das letzte habe ich keine neue Kunde erhalten können. Im Kunstblatt von 1837[3]) hatte der Eigenthümer selbst darüber Nachricht gegeben und als Bezeichnung „Ae. 23. 1520" mitgetheilt. In Naglers Monogrammisten[4]) wird diese nun aber folgendermaßen angegeben: „HH — Ao. 1523 —

[1]) Anecd. of painting I. S. 147. — Später scheint es, nach Hegner (S. 38), bei einem Rathsherrn Werdemann in Basel aufgetaucht zu sein, oder dieser besaß eine Copie danach, da Beschreibung und Angabe der Inschrift vollkommen stimmen. [2]) Band III. [3]) Seite 330. [4]) B. III. S. 366.

AET. 23." und darauf die Behauptung aufgebaut, Holbein sei erst 1500 geboren. Solche Verwirrung muß natürlich um so mehr Grund für uns sein, uns unbeirrt an die Beweise zu halten, die wir aus erster Hand und klar vor Augen haben. Dies sind die zwei übereinstimmenden eigenhändigen Inschriften des Künstlers auf zwei Arbeiten von ihm, die in öffentlichen Deutschen Sammlungen bewahrt werden, wo sie jedermann sehen, jedermann prüfen kann.

Diese Beweise fallen um so mehr in das Gewicht, als sie von inneren Gründen unterstützt werden. Der gesunde, kräftige Holbein war kein Wunderkind. Das hätte sich durch spätere Ernüchterung und Erschlaffung oder durch schnelles Hinsiechen körperlicher wie geistiger Fähigkeiten gerächt. Solch ein normaler Fortgang bis zur höchsten Meisterschaft wäre dabei undenkbar gewesen. Auch so ist seine Entwicklung eine staunenswerth zeitige, aber in den Grenzen des vernünftigerweise Denkbaren bleibt sie doch. Auch so haben wir Zeichnungen, die er mit vierzehn Jahren gemacht. Aber von einer noch so trefflichen Porträtzeichnung bis zu solchen Compositionen wie auf den Augsburger Altarflügeln von 1512 ist noch ein gewaltiger Schritt. Hier ist eine Neuheit, Freiheit und Größe der Auffassung, wie bei keinem gleichzeitigen Maler des Schwabenlandes. Schnell entwickelte technische Kunstfertigkeit und früh erwachte Auffassungsgabe sind bei dem Knaben begreiflich, aber so reiche, geniale, kraftbewußte Schöpfungen sind für den Siebzehnjährigen überraschend genug, für einen Vierzehnjährigen unmöglich. Zu solchen Werken, sowie zu dem etwas späteren Sebastianaltar ist nicht nur hohe künstlerische Schöpferkraft, sondern auch entwickelter Charakter und ausgebildete Lebensauffassung nothwendig.

Doch nicht nur für die Chronologie des jungen Hans Holbein, auch für die in noch größeres Dunkel gehüllte seines Bruders Ambrosius ist die Berliner Zeichnung von Wichtigkeit. Von der Altersangabe über seinem Kopfe ist zwar nur die zweite Ziffer 5 zu lesen, die andere ist vollständig ausgewischt. Aber zum Glück kommt es auch auf diese weit weniger als auf jene an. Daß der Dargestellte nicht erst 15 Jahre gewesen sein kann, zeigt unleugbar das ganze Aussehen des jungen Mannes, der eher für älter denn für jünger als 25 Jahre gelten könnte; so weit aber reichen unsere chronologischen Begriffe doch, daß wir ihn nicht für 35 Jahr, für 21 Jahr älter als seinen Bruder, halten können. 25 von 1509 macht aber 1484; dies ist dasselbe Jahr, in welchem Christian van Mechel

in seinem Verzeichniß der Wiener Bildergalerie*) den Ambrosius geboren sein läßt. Er, der Baseler, der auch viel über die Holbein gesammelt, konnte das schon wissen; da er aber keine Quellen angiebt, war seine Notiz in Zweifel zu ziehen. Jetzt ist sie bestätigt.

Das besprochene Blatt mit dem Kopfe von Ambrosius und Hans gehört zu einer großen Reihe von Silberstift-Bildnissen, siebzig an der Zahl, im Kupferstichcabinet des Berliner Museums. Sie bildeten ursprünglich ein Skizzenbuch, das aus dem Besitz der Familie Imhof in den des Herrn von Nagler übergegangen war und später mit dessen Sammlung vom Preußischen Staat erworben ward. Hier finden wir die ersten Proben von Holbeins Kunst, und zwar in derselben Technik, die sein Vater mit solcher Meisterschaft ausübte. Zu Kopenhagen im Kupferstichcabinet sind 26 meist beiderseits mit Darstellungen versehene Blätter eines ähnlichen Skizzenbuches erhalten, unter denen nächst den Bildnissen auch noch allerhand sonstige Studien vorkommen. Seit Kurzem ist diese ganze Folge in Photographien herausgegeben**). Hier wie in Berlin gebührt das Verdienst, auf diese Arbeiten aufmerksam gemacht zu haben, dem Freiherrn von Rumohr. Dieser ausgezeichnete Kunstkenner nannte ihren wirklichen Urheber zuerst, während sie an beiden Orten bis dahin für Skizzen von Dürer gegolten hatten. Noch unter diesem Namen liegen elf Köpfe auf der Bamberger Bibliothek in Hellers Dürer-Sammlung. Vereinzelt kommen dann ähnliche noch in Weimar, München, Erlangen, Bernburg u. s. w. vor. Achtzehn Blatt endlich sind im Baseler Museum aufgestellt.

Holbein, der größte Bildnißmaler seiner Zeit, zeigt sich als solchen schon in diesen ersten Versuchen. Da geht er über Alles, was seine heimischen Zeitgenossen, sogar Dürer nicht ausgenommen, vermögen, weit hinaus. Es ist, wie gesagt, dieselbe Technik, die schon sein Vater handhabte. Er selbst aber übt sie aus mit unvergleichlicher Leichtigkeit, Gediegenheit und Feinheit, erhöht oft durch weiße Lichter und durch An-

*) Catalogue des tableaux de la Galérie impériale et royale à Vienne composé par Chrétien de Mechel . . . d'après l'arrangement qu'il a fait de cette Galérie en 1781. Basle 1784.

**) Quarante feuilles d'un livre d'esquisses de Jean Holbein le Jeune tirées du cabinet royal d'estampes à Copenhague. 1861.

wendung von Rothstift die Lebhaftigkeit der Erscheinung und wirkt so bei aller Schlichtheit brillant. Das Leben weiß er mit wunderbarer Sicherheit festzuhalten und bis in ihre feinsten Züge belauscht er die Charaktere. Da ist nichts Gemachtes, nichts Arrangirtes, keiner scheint zu wissen, daß er abgebildet wird. Diese Leute verschmähen es, auch nur den Blick auf den Beschauer zu richten; daß sie beobachtet werden, wissen sie nicht. Sie geben sich in voller, ungekünstelter Wahrheit wie sie sind; und wenn man sie vor Augen hat, so ist es, als könnte man nun erst ihre ganze Zeit verstehen. Ces allemands du XVI. siècle, sagt Bürger*) étaient de fameux hommes.

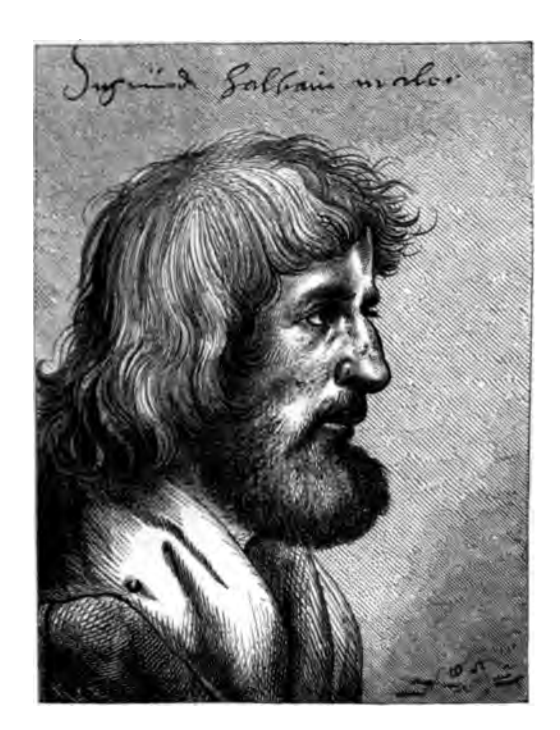
Alle gehören sie dem damaligen Leben und Treiben in Holbeins Vaterstadt an; Augsburger Skizzenbüchern sind sie entnommen. Die Namen, soweit sie dabeigeschrieben sind, beweisen das. Gar mancher einfache Bürger und schlichte Handwerker ist darunter, von dem keine weitere Kunde aufbehalten ist, aber Viele sind auch dabei, welche die Geschichte kennt, oder deren Namen sich wenigstens wiederfinden, wenn wir die Stadtchroniken oder Klosterannalen durchstöbern. Mir war es eine Arbeit voll Genuß, immer genauer mich vertraut zu machen mit diesen herrlichen Bildnissen und dann die gedruckten und handschriftlichen Quellen durchzugehen, um auch von denen zu lesen, die ich gesehen, die Züge, welche mir im Bilde entgegengetreten waren, im Worte abgespiegelt, bereichert, erklärt zu finden, oder auf einmal durch geschichtliche Notizen die gezeichnete Person und den Namen zu erkennen, der bis dahin unentziffert geblieben war. Theile ich jetzt von den Ergebnissen dieser Studien das Wichtigste mit, so ist das gewiß nichts Ueberflüssiges. Den Lesern, die, wenn sie hievon Kenntniß genommen, an die Betrachtung der Zeichnungen gehen, wird ein eindringenderes Verständniß derselben, eine tiefere Würdigung von Holbeins Auffassung und Charakteristik, möglich sein. Aber auch in biographischer Hinsicht ist das nicht uninteressant. Ein Stück der Welt, in welcher der Maler lebte, steht in den Leuten, die er abgebildet hat, vor uns da. Bei keiner Galerie von gemalten Bildnissen seiner Hand könnte das in diesem Grade der Fall sein. Bei einer solchen wäre es ungerechtfertigt und übereilt, nach Beziehungen zwischen den Dargestellten und dem Künstler zu fragen. Im Auftrag und Lohn sind jene meist erschöpft. Aber nicht, wie große Bilder, auf Bestellung, sind diese Zeichnungen gemacht, sondern gewiß

*) Trésor d'art en Angleterre p. 143.

nur zu seiner Uebung, seinem Studium hat sie der junge Künstler dem Skizzenbuche einverleibt. Ihre Züge hat er verewigt, weil es Leute waren, die in der Reichstadt im Ansehen standen und so die Aufmerksamkeit fesselten, oder weil er im persönlichen Verkehr mit ihnen zusammenkam, oder auch weil sie durch ihre Physiognomien ihm merkwürdig waren. Wie er sie sah, von nahe oder von fern, einmal oder öfters, so schrieb er sie hin, meist in flüchtigen Zügen von schneller Hand, aber stets vollkommen wiedergegeben bis in ihres Wesens innersten Kern. So stehen sie wie die Acteurs eines längst abgespielten Dramas vor uns da, und besonders wenn sich nun von denen, die in Ort und Zeit zusammen wirkten und mit einander wandelten, Einer zu dem Andern findet, da ist es, als gewännen sie Alle Fleisch und Blut, da wacht die ganze Zeit hell und frisch vor uns auf, wie wenn sie noch einmal leben und gelebt werden sollte.

Und von Allen, die da auftreten und an uns vorübergehen, kehrt der Gedanke stets, wie zu einem nothwendigen Mittelpunkt, zu dem Künstler selber zurück, der gleichfalls mitten unter ihnen erscheint. Schauen wir dem vierzehnjährigen Knaben nur recht fest und genau in das runde Gesicht, wie es auf der vorhin besprochenen Zeichnung bewahrt ist! Das schlichte Haar hängt ihm in die Stirn hinein und ist oberhalb geradlinig abgeschnitten. Die Lippen sind voll, die Unterstirn tritt über den Augen bedeutend hervor. Das verkündet nach den Phrenologen stark entwickelten Beobachtungsinn, und den hat Holbein allerdings sein Leben lang bewiesen. Schön kann man dieses Antlitz nicht gerade nennen, aber ansprechend, wohlthuend ist es, weil eine so durch und durch gesunde Natur aus ihm herausblickt; Gediegenheit, Freimuth und besonders unendliche Ruhe und Sicherheit wohnen in diesen Zügen. — Auch Ambrosius, ihm zur Seite, fesselt uns, mit lockigem Haar und edelgebildetem Munde, ein Jüngling näher dem Manne, geistvoll, lebendig, mit klarem Blick.

Ein zweites Blatt macht uns noch mit einem anderen Mitgliede unserer Künstlerfamilie, Sigmund Holbein, dem Oheim der beiden, bekannt. Es ist eine der besten Zeichnungen der ganzen Folge, mit leichter Anwendung von Rothstift und aufgesetzten weißen Lichtern vortrefflich ausgeführt. Dieser Profilkopf ist schon in der Kunstgeschichte bekannt. Sandrart hat ihn seiner Teutschen Akademie im Kupferstiche beigegeben nach einer Zeichnung des jungen Hans Holbein aus dem Jahre 1512, die er selbst be-



Sigmund Holbein.

(Silberstiftzeichnung, Berlin.)

sessen hat*). Trotz aller Uebereinstimmung muß Sandrarts Exemplar denn doch ein andres gewesen sein; die Bezeichnung, welche er anführt, ist etwas verschieden von der auf unserem Blatte: „Sigmünd Holbain maler", was hier, zwar mit Tinte überzogen, aber noch von der ursprünglichen Hand zu lesen steht. Eine gewisse Modernisirung, eine elegante Abschwächung muß man bei dem Stiche des 17. Jahrhunderts mit in den Kauf nehmen; erst in unserem Blatte lernen wir den wackern Meister recht kennen, welcher durch das Wenige, was wir von ihm haben und wissen — später wird hievon die Rede sein — so interessant für uns ist. Und interessant ist auch die ganze äußere Erscheinung, ein Maler durch und durch, mit dem vollen Bart und dem langen Haar, das in sein Gesicht etwas wild und phantastisch hineinflattert. Die wohlgebildeten Lippen scheinen sich eben zum Sprechen zu öffnen, das schöne Auge blickt ruhig drein. Lebhaftigkeit macht die edlen Züge anziehender; Feinheit und Bescheidenheit haben sich der Ueberlegenheit des ganzen Wesens gesellt**). Auch vom Vater glauben wir ein Porträt unter den Berliner Zeichnungen zu finden, doch ohne Namen. Erst später, bei Gelegenheit von Gemälden, in denen derselbe Kopf erscheint, werden wir davon reden. Zur Familie gehört, aller Wahrscheinlichkeit nach, auch noch ein junges Mädchen in bürgerlicher Tracht, mit Stirnband und rückwärts niederhängenden Zöpfen, das sein vorgeneigtes Haupt in die Rechte stützt. Die moderne Aufschrift: „Agnes Albrecht Dürers Schwester" gehört der Zeit an, wo die ganze Folge dem Dürer zugeschrieben ward, und es ist wohl anzunehmen, daß hier eine frühere Bezeichnung, in welcher der Künstler die Abgebildete als seine Schwester nannte, zu Grunde gelegen hat.

Von allen Uebrigen ist es unbedenklich „der groß kayser maximilian", welchem der Vortritt gebührt. In das Bild des damaligen Augsburg gehört seine Gestalt mitten hinein. Davon haben wir uns ja schon oben, als wir auf die geschichtliche Entwicklung der Reichstadt einen

*) II. Theil, III. Buch S. 249. „....das von dem jungen Hans Holbein gezeichnete Contrafät seines Vatters, und desselben Bruders, der auch ein guter Mahler gewesen, (die ich originaliter beyhanden habe, und in der Kupferblatte E E. samt des jungen Holbeins eigener Hand 1512. datirt, dem großgunstigen Liebhaber mittheile) als bey dem einem diese Wort zu finden: Contrafät von Hans Holbein dem alten Mahler; Bey dem andern aber: Sigmund Holbein, Mahler und Bruder des ältern."

**) Holbein-Album Blatt I.

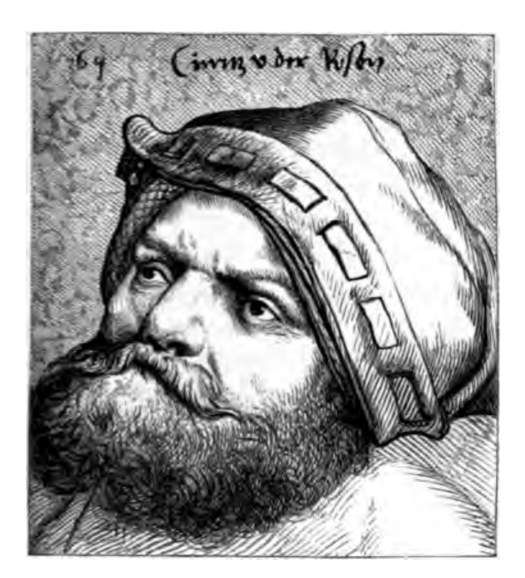
***) Wo es bei einem Blatte dieser Folge nicht ausdrücklich anders angegeben ist, befindet sich dasselbe in der Berliner Sammlung.

Blick warfen, überzeugt. Hier sahen wir ihn hausen, kommen, wiederkehren, in Kurzweil und Geschäft, gern und auch gern gesehen, wie einen Bürger mit den Bürgern. Zu Pferd, beinahe ganz von vorn, erblicken wir ihn, in langem Rock, Eisenhaube und mit großem Schwert, einen Stab in der Rechten. So hat ihn der Künstler von weitem durch Augsburgs Straßen einherreiten sehen, die Gesichtszüge nur flüchtig angegeben und mehr die Erscheinung im Allgemeinen mit rascher Hand zu Papier gebracht. Aber nicht der kühne, ritterliche Abenteurer ist es mehr; schon verräth die Haltung das Alter. So hat ihn die Reichstadt während seiner letzten Lebensjahre gekannt.

Derjenige, welcher im Leben des Kaisers Freund und beständiger Gefährte war, Kunz von der Rosen, sein kurzweiliger Rath, ist auch hier in seiner Umgebung. Er ist es, welcher dem Herren der Treueste unter allen den Seinen war, ihn, als er zu Brügge von den Rebellen gefangen worden, mit eigener Lebensgefahr zu befreien suchte. Dazu war er bekannt als ein beherzter, wackerer Mann, der gar oft die Narrenkappe mit Helm und Schwert vertauschte. Gab es doch gerade zu Holbeins Zeit ein Aufsehen in ganz Schwaben, und in Augsburg auch, als er 1512 das zum Raubnest gewordene Schloß Hohenkrähen im Höhgau, welches für unüberwindlich galt, im Verein mit Georg Frundsberg eroberte. Was von seinen Witzen uns aufbehalten ist, mag uns nicht gerade einen hohen Begriff davon beibringen. Auf gar derbe Possen lief es meistens hinaus; die Zeit nahm es nicht so genau damit. Aber er war eine frische, gesunde Natur und ihm saß das Herz am rechten Fleck. Von etwas derbem Zuschnitt ist denn auch das breite, Deutsche Gesicht mit dem kriegsmännischen Vollbart, dabei entschlossen, bieder und gut. Auf das, was von Kunz erzählt wird, paßt es Zug für Zug.

Holbein hat mit ihm sich viel zu schaffen gemacht. Nächst dem einen Blatt, das, mit Tinte, von späterer Hand, „Cuntz v. der Rosen" bezeichnet ist*), kommt noch ein zweites vor, mit der Inschrift „Conrat von der roßen", welches mit weißen Lichtern, auf röthlichem Grunde, denselben Kopf dreimal, kleiner, in verschiedenen Stellungen enthält. Das war auch recht ein Kopf wie Holbein ihn brauchen konnte; scheint uns doch auch in manchen späteren Bildern eine Reminiscenz davon vorzukommen. Wie treuherzig, jovial und energisch schaut er drein! Er freut sich, sollte man

*) Holbein-Album Blatt II.



Kunz von der Rosen.

(Silberstiftzeichnung, Berlin.)

n, über den jungen Maler, der ihn abzuconterfeien nicht satt werden Hinter dem großen Bart und den zusammengezogenen Brauen lauert üstlicher Humor.

as letzte Blatt ist aber noch durch etwas Anderes interessant. Ein Verse stehen auf der Rückseite geschrieben; freilich mit Tinte, aber einen trotzdem von der ursprünglichen Hand, die wir für Holbeins halten dürfen, herzurühren. Die dritte Strophe ist unvollständig; s von ihr ist verwischt und weggeschnitten. — Hat der junge Maler ier etwa in Reimereien versucht? Wir wissen das nicht, und mt auch darauf nicht weiter an, denn großen dichterischen Werth die wenigen Strophen im Volkstone nicht. Dennoch geben wir sie dastehen:

„Der allt
neid macht krieg
der neid macht krieg
darumm dich sieg. fridlich
zv sein. So beleibst bey gut
vnd eren dein.

Der allt
krieg macht wider ar(m)
krieg ist nit gut. vor
über mut. du dich bewar(en)
durch krieg So wirt du
wider arm.

durch aygin Sin , ...
in . der ich vor waſ . . . da
zu brach mich neid kr . . ."

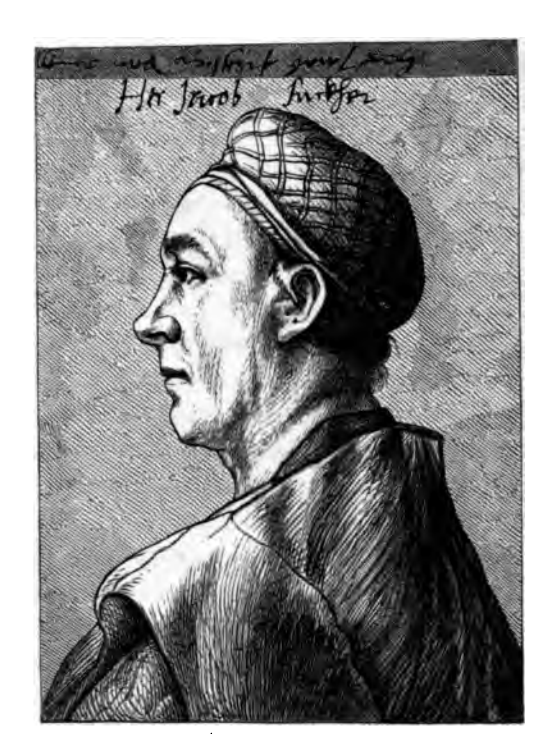
hier auf „Eigensinn" etwas wie „kommt kein Gewinn" folgte, ist nzunehmen; der Schluß bleibt noch zu errathen.

in ganz junger Mensch mit langem, schlichtem Haar, in vornehmer , Barett und goldenem Vließ, einen Jagdfalken auf der Linken, einen in der rechten Hand, wird als „Hertzog karl von borgondy" t. Was für ein Karl um jene Zeit allein diesen Titel geführt,

steht außer Zweifel. Maximilians Enkel ist es, des verstorbenen Erzherzogs Philipp Sohn, der nachmalige Kaiser Karl V. Und nur bis Anfang des Jahres 1516 war dies sein Titel, denn am 22. Januar starb sein Großvater Ferdinand von Castilien, und der sechzehnjährige Karl nahm darauf den Titel eines Königs von Spanien an. In dieser Zeichnung sieht er denn auch noch sehr jugendlich aus. Die Züge, noch ziemlich unausgebildet und kindlich, erinnern trotzdem an spätere Bildnisse, besonders im stark vortretenden Kinn und der Habsburgischen Unterlippe. Daß aber Holbein den jungen Fürsten nach dem Leben gezeichnet hat, ist kaum denkbar. Es ist keine Nachricht vorhanden, daß Karl in der Jugend einmal zum Großvater nach Deutschland gekommen. Reisen und Besuche fürstlicher Personen sind aber damals so wichtige Ereignisse für die Chroniken, daß sie schwerlich darüber geschwiegen hätten. So muß Holbein wohl dies Gesicht einem anderen Bildnisse entlehnt haben. Und in der That ist auch ein solches da, das sich auf den ersten Blick als das Vorbild dieser Zeichnung herausstellt, zwar von einem unbekannten Maler, zwar nicht im Original, sondern in einer späteren Copie, welche die Ambraser Sammlung in Wien besitzt. Haltung und Antlitz sind dieselben, auch der Jagdfalke fehlt nicht. Etatis septem annor. quatuor mess. xxi dier. lautet die Unterschrift, was über die Entstehungszeit genaue Auskunft giebt. Auf der Rückseite unseres Blattes sehen wir die linke Hand mit dem Falken noch einmal, etwas größer, abgebildet, und die Worte „kaiser's falk“ stehen dabei. Das scheint zu beweisen, daß sich hiefür der Künstler nicht mit der Nachahmung des Gemäldes begnügt, sondern für diesen Zweck den Jagdfalken des Kaisers, den er in Augsburg sehen konnte, nach der Natur studirt hat.

Zum kaiserlichen Hofe mögen näher oder ferner auch in Beziehung stehen: „Jerg Schenckh zum Schenkhenstein“*) ein hübscher, sanfter, junger Mann mit lockigem, langem Haar und schwerer Kette um den Hals, sowie „gumprecht raumer“, in ritterlicher Tracht, mit Federbarett, etwas hochmüthig und verlebt, mit plumper, kolbenförmiger Nase. Grob mit Tinte nachgezogene Umrisse haben dies Bildniß leider ganz entstellt. Denselben Kreisen gehört offenbar eine stattliche Erscheinung in vornehmer Tracht, mit Pelzverbrämung, reich geschmücktem Barett und Halskette an. Ein zarter krauser Bart sproßt unter dem Kinn, das Gesicht ist voll und

*) Mit Tinte von späterer Hand geschrieben.



Jakob Fugger.

(Silberstiftzeichnung, Berlin.)

weich, die Nase von angenehmer Krümmung. Weltmännisches Auftreten und die Behaglichkeit eines Lebemannes sind die hervorstechenden Züge dieser Erscheinung. „Jörg von...d propst des kardinals secretary“ scheint die Inschrift, die im zweiten Worte sehr undeutlich ist, zu lauten. „Der Cardinal“, so konnte in unserer Reichstadt wohl nur der Augsburger Matthäus Lang, der Bischof von Gurk, der dem Kaiser so nahe stand, genannt werden; dessen Secretär also scheint dieser höfisch gekleidete junge Mann zu sein.

Unter den Augsburgern selbst und zunächst unter den Patriciern der Reichstadt fesselt besonders das berühmte Fuggersche Haus unseren Blick. Da sind sie Mann bei Mann, die damals die Ersten und Bekanntesten waren, nicht nur in dieser Familie, sondern im ganzen Augsburger Kaufherrenstande. Jakob Fugger mit dem Beinamen „der Reiche“ wie billig voran: denn er war, mit den Worten des Ehrenspiegels, „in Erhöherung seines Stammes der Vörderste.“ Er ist es, welcher die eigentliche Größe seiner Familie begründet hat, „den Fuggerischen Namen und Stamm an Ehre, Handlung und Gütern treffentlich hoch gebracht“, wie eine alte Familienchronik von ihm aussagt*). Zuerst hatte sein kinderreicher Vater ihn auf die Studien verwiesen, er war in den geistlichen Stand getreten und hatte bereits die Domherrenwürde zu Herriden erlangt. Als aber vier seiner Brüder nach einander gestorben waren, ward er des Handels wegen nach Augsburg berufen und zum Verzicht auf seine Würde vermocht. Hier kamen die Geschäfte in die rechte Hand. Den alten Spe-

*) „Cronica Wie die hern Fugger in die Stadt Augspurg eingetreten“... 2c., Handschrift auf der Königl. Bibliothek zu Berlin. Hier und demnächst in J. J. Fuggers „Spiegel der Ehren des Hauses Oesterreich“ Nachrichten über die Familie. — Stammtafel:

Hans, der erste Fugger in Augsburg, eingewandert 1370 vermählt mit Elisabeth Gfattermann.

- **Andreas** (1406—1456) (Linie der Fugger vom Reh).
- **Jakob** (1412—1469), verm. mit Barbara Gäsinger.
  - **Andreas** [illegible]
  - **Anna** verehelichte Mülich.
  - **Ulrich** (1443—1510), verm. m. Veronika Lauinger.
  - **Hans** († zu Venedig, früh.)
  - **Marcus** (1448—1478). Domherr.
  - **Peter** († 1473 zu Nürnberg.)
  - **Barbara**
  - **Walburg** vereh. Rehm.
  - **Georg** (1453—1506), vermählt m. Regina Imhof.
    - **Marcus** (1488—1511), Domherr zu Regensburg.
    - **Raimund** (1489—1536), verm. m. Katharina Thurzon von Betlensdorf. (Grafen zu Kirchberg und Weißenhorn.)
    - **Anton** (1493—1560), verm. m. Anna Rehlinger. (Grafen zu Kirchberg und Weißenhorn.)
  - **Jacob** der Reiche (1459—1525) vermählt m. Sib. Arzt

zerei=, Wollen= und Seidenhandel gab er auf und unternahm die Ausbeutung der Ungarischen und Kärnthener Bergwerke, welche ihm Schätze eintrugen. So ward er der große Banquier der Könige, der Vermögendste und Vornehmste unter denen, die, trotz ihres unangefochtenen christlichen Ursprungs, Kaiser Max seine Juden zu nennen pflegte. Große Herrschaften fielen ihm zu, als Pfand für die Summen, die er dem Kaiser vorgestreckt. Er wurde von diesem zum Rath ernannt und mit seinem Hause in den Adelstand erhoben. Seine fürstlichen Reichthümer wußte er auch in fürstlicher Weise zu verwenden, sie dienten seiner Prachtliebe wie seiner Wohlthätigkeit. Die berühmte Capelle bei St. Anna mit der Familiengruft und dem prächtigen Orgelwerk, dessen große und kleine Thüren Hans Burgkmair und Lucas Cromburger malten, viele Schlösser auf seinen Landsitzen hat er errichtet, und die beiden großartigen Fuggerhäuser am Weinmarkt umgebaut, deren eines jetzt mit seiner neuen gemalten Façade die Geschichte des Hauses erzählt, während im märchenhaft schönen, jetzt zwar verödeten und grasbewachsenen Arkadenhof des andern Altorfers geschmackvolle, doch verblichene Wandbilder von 1516 durch das, was sie auch jetzt noch sind, lebhafte Sehnsucht nach der einstigen Herrlichkeit erwecken. Aber kein geringeres Denkmal für ihn, mögen Glanz und Kunst hier auch nicht zu finden sein, ist die segensreiche Armenstadt, die Fuggerei, die er 1519 auf der Halbinsel im St. Jakobs=Viertel angelegt, ein besonderer Bezirk mit eigener Capelle, regelmäßige Gassen, Häuschen nur einen Stock hoch, mit 106 Wohnungen für Arme. So ist es ganz in der Ordnung, daß sein ehernes Standbild jetzt auf einem der Augsburger Plätze steht. Seine Zeitgenossen und Nachfolger aber waren des Lobes voll über „seine Magnificenz, durch die er im ganzen Reich und an allen Höfen in großes Ansehen gekommen, da er nicht, wie etwa Geizwänste pflegen, seinen Reichthum in Kisten verschlossen, sondern Herr, nicht blos Hüter desselben gewesen ist.“ Von höchst geistvoller Auffassung ist ein Blatt, das seinen Kopf im Profil giebt und, in Tinte von späterer Hand, „Her Jacob Fuckher“ bezeichnet ist. Eine zweite Schrift ist verkehrt an das Blatt angeklebt: „Her Jacob Fugker von augsp ...“, auch mit Tinte überzogen, doch ursprünglich wohl von des Malers eigener Hand. Hier zeigt er sich ganz als Gentleman, mit Stumpfnase und feinem Munde, im Ausdruck human*). Auf einem zweiten Blatt ist er im Hut, fast ganz

*) Holbeinalbum Blatt I.

von vorn zu sehen, wohl etwas älter, fast noch vornehmer, doch minder lebendig[1]). Eine Wiederholung davon kommt zu Kopenhagen vor[2]).

Auch Jakobs Neffe und, als dieser 1525 kinderlos starb, des Hauses Haupt begegnet uns, Raimund Fugger, Georgs und der Regina Imhof Sohn. In seiner Jugend hatte er sich durch weite Reisen unterrichtet; „stark von Leib und Gemüthe" soll er gewesen sein, nicht nur großer Handelsherr, sondern auch Freund der Wissenschaft und Kunst, der eine schöne Bibliothek und kostbare Sammlungen gegründet, in welchen auch antike Statuen und Venetianische Gemälde zu sehen[3]). Die waren dem jungen Maler, der ihn hier abgebildet, gewiß nicht ganz fremd. Raimunds Profilbild mit der edel gebogenen Nase und den wohlgeformten, gescheuten, überlegenen Zügen deutet nicht nur den klug berechnenden, geschäftsgewandten Kaufherrn, sondern auch den feinen Weltmann, den hochgebildeten Patricier an, und zeigt, daß ihn die „Cronika" nicht umsonst „eine schöne, lange, fast lustige Perschon" genannt[4]).

Sein Bruder Anton, später, wie auch Raimund, kaiserlicher Rath und mit ihm gemeinschaftlich in den Grafenstand erhoben, war, 1493 geboren, noch ein sehr junger Mann, als Holbein ihn zeichnete[5]). Der ziemlich gewöhnliche Kopf mit dem langen glatten Haar läßt den in der Folge so angesehenen Mann nicht ahnen, der später den kaiserlichen Schuldschein zerriß und so dastand, daß Guicciardini ihn den Fürsten unter den Kaufleuten nannte. Aber nicht nur den Höhepunkt seines Hauses, auch schon den Anfang des Verfalles sehen wir in ihm. Denn der ist nahe, trotz alles äußeren Glanzes, sobald der höchste Ehrgeiz der Familie nicht mehr ist, freie Bürger einer freien Stadt zu sein. Denken wir daran, wie fortgesetzt und mit welchem Ingrimm Ulrich von Hutten in seinen Gesprächen gegen die Fugger zu Felde zieht! Kirchlich und politisch gehörten sie zur Reactionspartei. Anton war es, der im Schmalkaldischen Kriege an der Spitze der Schwachmüthigen stand, der Augsburgs Fürsprecher war, als die Reichstadt auf seinen und seiner Anhänger Rath, statt Widerstand

[1]) Bezeichnung: „Jacob Fuckher" (Tinte, spätere Hand).

[2]) Bezeichnung: „Jacob Fuger gestorben 1526," von einer Hand, die wohl dem Ende des 17. Jahrhunderts angehört und auch seinen Tod um ein Jahr zu spät angiebt.

[3]) Paul von Stetten, Kunst- und Handwerksgeschichte. I. S. 362. Ein Brief des Beatus Rhenanus giebt hierüber Auskunft.

[4]) Das Blatt ist bezeichnet: „Raymundy Fuckher" (Tinte, spätere Hand).

[5]) Bezeichnung: „Antoni Fuckher" (Tinte, spätere Hand).

zu leisten, Begnadigung erflehte, und so ihrer alten Größe, Selbständigkeit und Herrlichkeit den Stoß, von dem sie sich nie erholt hat, versetzte.

Sein Vetter von der älteren Linie, Ulrich Fugger der Jüngere, fesselt im Bilde uns ganz besonders[1]). In der Geschichte klingt sein Name nicht fort, wohl aber ward er zu seiner Zeit von männiglich lieb und werth gehalten; schon seine ansprechende Persönlichkeit trug dazu bei. Eine schlanke Erscheinung ist er, mit hoher Stirn, edlen Brauen und zartem, flockigem Backenbart, vornehmen Wesens, „ein feiner artlicher Herr", wie die Chronik ihn nennt. Er ist wohl eines so anmuthigen Weibes werth, wie ein anderes Bildniß uns als seine Hausfrau vorführt[2]), in einfacher häuslicher Tracht, aber mit reicher Haube und schwerer Kette um den Hals. Eine echt Deutsche Hausfrau ist sie, ansprechend, bescheiden und mild. Auch wie sie geheißen, erfahren wir aus der Familienchronik: Veronika Gaßnerin, des ehrenwerthen und fürnehmen Herrn Jacob Gaßner, Raths der Stadt Augsburg, einige Tochter. Am 23. Maj 1516 fand die Hochzeit statt, so daß unsere Zeichnung eine der spätesten aus der ganzen Sammlung sein muß. Leider ist gerade dies anziehende Blatt durch eine spätere Hand, die der Holbeinschen nachhelfen wollte, besonders entstellt.

Auch einen Handlungscommis des großen Hauses lernen wir in „martin d. fuckher diener"[3]) kennen, einem hübschen Jüngling mit großer Nase und langem Haar. Die Zeichnung ist mit Anwendung von Rothstift geistvoll ausgeführt; wären nur Haar und Umrisse nicht durch grobe spätere Federzüge verunstaltet!

In die Fuggersche Verwandtschaft gehört auch „burgermaister artzet jez deß gantzen bund oberester Havptman"[4]) hinein; seine Tochter Sibylle war mit Jakob Fugger dem Reichen vermählt. Er ist eine von Augsburgs wichtigsten Persönlichkeiten in damaliger Zeit; das höchste Amt der Stadt hat er wiederholt bekleidet, und zum Hauptmann des Schwäbischen Bundes ward er 1511 ernannt. Er hat ein bedeutendes Profil mit stark gekrümmter Nase. Bis zu den Augen geht die große Pelzkappe herab, unter welcher das lange Haar zum Vorschein kommt. Der gewaltige Bart vermehrt das Stattliche der Erscheinung, die ganz auf

---

[1]) Bezeichnung: „Vlrich fuckher d. Junger" (Tinte, spätere Hand).

[2]) Bezeichnung: „Vlrich fuckhern des jungern hausfr..." (Tinte, doch wohl über der ursprünglichen Schrift). [3]) Tinte, spätere Hand. [4]) Tinte, doch der ursprünglichen Handschrift ähnlich.

einen Mann deutet, der da weiß was er will. Eine treue Wiederholung, nur etwas größer, kommt in Kopenhagen vor. „Vlrich artzet burgermaster vnd Habtman des bund . . .“ ist sie von Holbeins Hand bezeichnet.

Auch „Her Jörig dorssi“[1]) gehört zu Augsburgs Patriciern, fast im Profil gesehen, mit bedeutender Stirn. Eine gewisse vornehme Kühlheit herrscht in den Zügen. Auf einem zweiten, minder intacten Bildniß[2]) scheint er ältlicher und hat beinahe etwas Bekümmertes im Ausdruck. Eine Frau in mittleren Jahren mit regelmäßigen Zügen, die „Dorsinn“[3]), wird gewiß seine Gattin sein. Unter den Bamberger Zeichnungen kommt ein ganz junger Mensch „Her kristoff dors“ vor, vielleicht der Beiden Sohn. Da ist ferner der schlichte, hagere, ältliche „Hans nell“[4]) im Hut, mit glattem, langem Haar; der aufgeweckte junge „Hanns pfleger“[5]) mit sehr krummer Nase, eine Mütze auf dem Kopf. Zwei Kinder, die einander ansehen, werden durch die moderne Unterschrift, welche sich doch wohl auf eine ältere beziehen muß, wenn auch die Richtigkeit der Lesart nicht verbürgt werden kann, als „Thomasius Sohn und Tochter“ genannt. Als „kungspergs niclas“ ist ein junger Mensch in einer Mütze, mit gesenktem Kopf und fast geschlossenen Augen bezeichnet. Daneben die Studie einer Hand und auf der Rückseite das Brustbild eines Mönches „bruder Hans bertin“. Der Nämliche kommt noch auf einem besonderen Blatte vor, das durch Anwendung von Rothstift und weißen Lichtern einen ungemein lebendigen Eindruck macht und die spätere Aufschrift „Bruder Hanns perting“ trägt. Der etwas scharfe Kopf mit kolossaler Nase, krausem Haar und großem Bart, voll Geist und Ueberlegenheit, gehört zu den interessantesten der ganzen Folge.

Auf dieselbe Persönlichkeit wie im vorletzten Blatt scheint auch die Inschrift einer anderen Zeichnung zu deuten:

„Herr Heck
Niclas beim
kungspg“,

die beiden ersten Worte in Silberstift und von des Malers Hand, der Rest in Tinte, doch wohl über der ersten Schrift. Schwerlich wird man von vornherein darauf verfallen, daß beide Köpfe Einen und denselben vorstellen; doch nur ein nachträglich mit Tinte hereingezeichneter

[1]) Tinte, doch wohl über der ursprünglichen Schrift. [2]) Bezeichnung: „Her Jerg Her dorssi (Tinte, spätere Hand). [3]) Tinte. [4]) Ganz durch spätere Ueberzeichnung verdorben. [5]) Tinte, spätere Hand.

Backenbart, der dem Gesicht einen ganz anderen Charakter verleiht, ist der Grund. Sonst ist die gleiche gesenkte Kopfhaltung, die schläfrige Miene, selbst die Mütze hier ebenfalls zu finden.

Ein Mann mit gekrümmter Nase, von gut bürgerlicher, etwas trockener Physiognomie, der auch noch ein zweites Mal ohne Bezeichnung vorkommt, wird durch die spätere mit Tinte geschriebene Angabe: „Hanns Herlins" genannt; also vielleicht der Nördlinger Maler dieses Namens, der wahrscheinlich 1513 gestorben ist, des berühmten alten Hans Herlen Sohn.

Noch einen bekannten Künstler aber glauben wir auf zwei Blättern, die uns ganz besonders fesseln, zu sehen. Ein ganz junger Mensch mit großen Augen und kindlichem aber feinem und sinnigem Gesicht wird uns als „Hans schwartz stainmetz" vorgeführt. Etwas älter scheint derselbe Jüngling im zweiten Bilde zu sein; er ist ganz von vorn genommen und trägt wie vorhin eine Mütze auf dem Kopfe; ruhiger, ernster, männlicher sind seine Züge*). Nun hat Augsburg einen berühmten Bildschnitzer Hans Schwartz hervorgebracht, der später zu Nürnberg thätig war und als „der beste Conterfaiter in Holz" zu seiner Zeit in Neudörffers Nachrichten gerühmt wird. Durch ganz dieselben Eigenschaften wie Holbein, durch freiere Naturauffassung, Schönheitsinn und feineres Lebensgefühl, zeichnet auch er sich neben den strengeren und schärferen Nürnbergern aus. So könnte vielleicht unser Steinmetz mit diesem identisch sein und es läge der Gedanke nahe, in Hans Schwartz einen Jugendgefährten Holbeins zu sehen, der gegenseitige Kunstanregung mit ihm austauschte. Ueber seine Genealogie wissen wir zwar nichts Genaues, doch läßt sich seine Thätigkeit von 1516 bis 1538 verfolgen, so daß er wohl ungefähr von demselben Alter wie Holbein gewesen sein mag. Diese Annahme wird dadurch nicht in Frage gestellt, daß Steinmetz und Bildschnitzer eigentlich verschiedene Gewerbe sind, und letztere meistens in die Malerzunft gehörten. Beide Künste gingen doch sehr in einander über, und von Meistern wie Georg Syrlin oder Veit Stoß wissen wir, daß sie in Stein wie in Holz geschaffen.

In einem anderen Falle aber bleibt es nicht blos Vermuthung, daß wir einen von Augsburgs ersten Künstlern vor uns sehen. In einer Kopenhagener Zeichnung begegnet uns „mayster burgkart Engelberg stainmitz werkma(ister). s. vlrich kirch hie," ein schon öfters von uns genannter Name. Es ist ein ausdrucksvolles Profil. Aus der

*) Inschrift gleichlautend, doch mit Tinte, von späterer Hand.

großen Pelzmütze tritt eine starke Unterstirn hervor; die Nase ist gebogen, klar blickt das Auge, fein geschlossen ruht der Mund. Wohlwollen, Milde, feine Beobachtung wohnen in dem ansprechenden Gesicht. Das rechtfertigt ganz was in Bruder Wilhelm Wittwers Chronik des Ulrichklosters über ihn geschrieben steht, wo er nicht nur als trefflicher Architekt, sondern auch als reiner und rechtlicher, ehrbarer und frommer Mann gerühmt wird. Schon 1477 war dem Burchardus politor der Weiterbau der prächtigen Ulrichskirche übertragen worden und er führte durch Jahre und Jahrzehnte diese Aufgabe rühmlich durch. Wo es damals etwas in Augsburg zu bauen gab, da war er der rechte Mann; beim Ausbau des Katharinenklosters, bei Errichtung eines öffentlichen Brunnens sind wir ihm begegnet; er war der Werkmeister der Stadt. Wie gemeinhin bei den spätesten Gothikern sind auch bei ihm technisches Geschick und technische Kühnheit am entschiedensten ausgebildet. So ist die Rettung des Ulmer Münsterthurms sein Hauptverdienst. Als derselbe im Jahre 1493 Einsturz drohte, wurden achtundzwanzig der geschicktesten Meister von mancherlei Orten hinberufen, aber keiner wußte Rath, bis man endlich den Steinmetzen Burkhard Engelberg kommen ließ, der die Fundamente verstärkte und die dringende Gefahr beseitigte. Er erhielt dann auch vom Rath zu Ulm 400 Gulden zum Geschenk und jährlich 50 Gulden Gnadengeld bis zu seinem Tode. Dieser ist am 14. Februar 1512 erfolgt, so daß die Entstehung des Blattes noch in ziemlich frühe Zeit fällt.

Den trefflichen Künstlern, deren Ruf noch heute lebendig ist, reihen sich einfache Handwerker an; so ein Schneider Grün*), mit Schurzfell und Kappe, Bart und langem Haar, redlich, offen und anspruchslos. Dasselbe Bild kommt, ohne Inschrift, noch ein zweites Mal vor. — Ein junger Mann unter den Baseler Zeichnungen**) wird „adolf der schomacher" genannt. Bei mehreren Jünglingsköpfen derselben Sammlung sind keine Bezeichnungen, oder schwer zu entziffernde, da, von denen höchstens der oft wiederkehrende Vorname Hans ganz deutlich ist***). Nur

*) Den Vornamen kann ich nicht entziffern. Von des Malers Hand glaube ich ..als grün zu lesen, während die spätere Aufschrift mit Tinte „...palf grün schneiber" zu lauten scheint. **) Saal der Handzeichnungen, Rahmen 23.

***) Rahmen 19: Mann in mittleren Jahren, „Hans l...vchlin" Rahmen 22: Schöner lebhafter Jünglingskopf, „Hans Harwunn" (?); junger Mann mit großer Nase: „Hans schm..." Rahmen 23: Jüngling in Mütze: „Hans ..." u. s. w.

bei einem trefflich ausgeführten Manneskopf mit Pelzhaube, in Profil, ist „gvmpret Schwartz schulmaister vom frau(en)“ zu erkennen[1]). Bei einem Jüngling möchten wir „Hans schleich maller“ lesen[2]), und von der ganz verwischten Inschrift auf dem Bilde eines jungen Mannes im Hut, mit derbem Mund, dicker Nase und gewöhnlichem Ausdruck ist nur das Wort „gesell“ noch deutlich[3]).

Unter den wenigen Frauenbildnissen begegnet uns eines in vier Exemplaren zu Berlin: „Zvnftmaisterin schwartzenstammer die fromme frauw des seiboldi tochter[4]), die, wie das oft bei Bildnissen von Meisterhand vorkommt, uns wie der Typus einer ganzen Classe erscheint. Sie heißt nicht umsonst die fromme Frau, diese ehrsame Zunftmeistersgattin in ihrer großen Haube. Die echte Deutsche Bürgersfrau ist sie, die auf Zucht und Ordnung zu halten weiß in ihrem Hause, praktischen Wesens und verständigen Blickes, tüchtig und würdig, gutmüthig und doch streng.

Das wahre Gegenbild, welches das Treiben der Zeit nicht gerade von der besten Seite zeigt, ist ein anderes Frauengesicht, das recht ehrbar aus dem Schleier hervorschaut, wie in klösterlicher Tracht, aber im Ausdruck, besonders durch den breiten Mund, etwas Gemeines hat. Ueber die befremdende Inschrift: „lamanetly dy nit ist“[5]) werden wir durch die Augsburger Stadtchroniken aufgeklärt[6]). Bis zum Jahre 1511 trieb in Augsburg eine etwa vierzig Jahr alte Weibsperson, Anna mit dem Beinamen „das Lomenitlin“ ihr Wesen. Wegen Unzucht und Ehebruch war sie schon zweimal aus der Stadt gewiesen, dann aber reuemüthig zurückgekehrt. Nun hatte sie sich „also fromm und geistlich gestellt, erzeigt und fürgegeben, sie esse, trinke und verdaue nicht,“ daß sie als eine wunderthätige Heilige galt. „Mit diesem ihrem geistlichen Wesen“ brachte sie es dahin, daß vieler namhaften Bürger Söhne zu ihr kamen, um in Buhlschaften ihren Rath und Beistand anzusuchen. In der Kreuzkirche hatte sie sich einen eigenen hohen Stuhl machen lassen, daß niemand sie sehen und in ihrer Andacht stören möge. Die ganze Bürgerschaft, Rath, Fürsten und

---

[1]) Rahmen 18. [2]) Rahmen 22. [3]) Rahmen 18. [4]) Das zweite Blatt ist mit Tinte von späterer Hand bezeichnet: „Schwartzenstammerin die frome frauwe seibolldin thochter vnnd zunftmaisterin“; das dritte, ebenfalls später: „Swartzenstamerin“; das vierte ist ohne Namen. [5]) Tinte, spätere Hand. [6]) Welsersche Chronik und besonders ausführlich die handschriftliche Chronik nach Burkhard Zinck vom Jahre 1565 auf der Berliner Bibliothek. Auch in anderen Geschichtsbüchern der Zeit, wie in Anshelms Berner-Chronik (B. IV, S. 225) kommt sie vor.

selbst den Kaiser hatte sie angeführt, bis endlich Maximilians Schwester, die kluge Herzogin von Baiern, auf den Gedanken kam, die heilige Frau zu sich zu berufen. „Und als nun," fährt die Chronik fort — „sie und ihr Andacht gen München kommen, ist sie von der Fürstin ehrlich empfangen und ihr samt ihrer Magd ein besonderes Gemach eingeben worden, die Fürstin hat sie aber Tags und Nachts wohl verwachen lassen, und hat etliche heimliche Löcher gebohrt, dadurch sie hat sehen mögen, ob sie ihrem Fürgeben nach nichts esse, trinke oder verdaue, und ist also etlich Tag in dem Gemach gehalten worden, aber ihre Magd hat man von ihr ein- und aussperren lassen, diese Magd hat ihr Gewürz, Lebzelten und andere kräftige Ding, auch in einem Fläschlein köstlichen Trank und Malvasier einkauft und zutragen" u. s. w. So wurden „ihre heimlich Gleißnerei, ihr böser Betrug und auch die Kupplerei, die sie gepflogen," offenbar; zu Augsburg ward sie gefangen gesetzt, an den Pranger gestellt und ihr die Stadt ewiglich verboten. Endlich ist sie zu Freiburg im Uechtland, „allda sie neue Possen angefangen und ein Kind verwechselt hatte," ertränkt worden. — Die Wunderthäterin mag dem höchstens sechzehnjährigen Maler damals gewaltig imponirt haben und so ist uns denn auch dieser Zug der Augsburger Tagesgeschichte durch ihn bewahrt.

Ein großer Cyclus von Bildnißzeichnungen führt uns Mönche aus Augsburgs berühmtestem Kloster, dem des heiligen Ulrich, vor, diesem alten, ehrwürdigen Stift, in dessen engstes geistliches Bündniß aufgenommen zu werden selbst Kaiser Max sich zur Ehre schätzte*). Hier war ein Ort, wo man der Kunst gewogen war, wenn vielleicht auch weniger aus Liebe zur Sache, als aus Liebe zur Pracht. Aber mögen die Gründe gewesen sein, welche sie wollen, manches Große und Bedeutende kam hier zu Stande und die Kirche war herrlich und reich ausgestattet, wie keine sonst. Einen der Eifrigsten, wenn es den Glanz des Ordens nach jeder Richtung hin zu fördern galt, lernen wir kennen in „Conrat Merlin abt zu Sannt Vlrich zu augspurg," der schon am 2. Februar 1510 gestorben ist. Danach müßte sein Porträt zu den frühesten gehören, und das geht auch

*) Als römischer König im Jahre 1492. — Quelle für das Folgende der bereits früher citirte Catalogus Abbatum des Bruders Wilhelm Wittwer (bis 1497), dann die Geschichte der Kirche und des Stiftes der Heiligen Ulrich und Afra von Placidus Braun (Augsburg 1817) und die verschiedenen Chroniken.

aus der zwar höchst kräftigen und charakteristischen, aber noch sehr schweren Behandlung hervor. Er ist eine ungemein breitschultrige Erscheinung, das Gesicht gegen unten zum Erschrecken stark; dicker Hals und übermäßig feistes Doppelkinn. Man sieht ihm das klösterliche Wohlleben an. In Blick und Gehaben spricht sich zugleich das höchste Bewußtsein der eigenen Würde aus.

Conrad Mörlin war 1452 von ehrsamen Eltern zu Augsburg geboren, seine Familie stammte aus Ulm, von wo sein Großvater eingewandert war. In der Jugend hatte er die Klosterschule besucht und sich da auch vor älteren Schülern ausgezeichnet. Dann trat er in das Kloster ein. Später begehrte er Uebertritt in den Karthäuserorden; daß er es dort aber nicht lange aushalten konnte, wird uns bei einem Blick auf den guten dicken Herrn leicht erklärlich. 1493 tritt er zuerst in der Geschichte seines Ordens auf, durch eine Art des Wirkens, deren wir schon früher Erwähnung gethan. Für das Haupt des neu canonisirten heiligen Simpertus, eines ehemaligen Abtes von S. Ulrich, scheint ihm die Holzlade zu gering, und er setzt durch seine Predigten mit Erfolg Alles daran, ihm ein kostbares silbernes Brustbild machen zu lassen. In einem fort veranlaßt er den Abt Johann von Giltlingen, zu bauen, Bilder malen, Reliquiarien anfertigen zu lassen. Und nicht nur zu gottesdienstlichem Zweck; ein Sommerhaus für die Mönche wird auf sein Andringen errichtet. Dann kauft er einmal für 50 Gulden ein Crucifix vom Meister Michael von Ulm, in der Hoffnung, es mit Almosen bezahlen zu können. Auch von den Bildern Jerusalems und anderer Orte des heiligen Landes, mit denen er durch Gumpold Giltlinger das Refectorium ausschmücken läßt, haben wir schon oben gehört. Die Zeit, wo der Abt auf einer Badereise abwesend ist, benutzt er dazu und bettelt sich dann von allerlei Leuten das Geld zusammen, um das Geschäft mit dem Maler ganz im Stillen abzumachen. Nach dem Tode des Abtes wird er wegen seiner Verdienste selbst zu dieser Stelle gewählt und tritt sie am 19. Februar 1496 an. Später wird er auch kaiserlicher Rath. Unter seiner Regierung nimmt nicht blos das Bauen zu, nicht nur die Schreib- und Malerkunst werden gepflegt und Studirende nach Ingolstadt, der neugegründeten Universität, gesandt; Abt Conrad Mörlin ist auch in anderer Weise liberal. Sein Wahlspruch ist leben und leben lassen. Auf Essen und Trinken hält er etwas und passende Gelegenheiten dazu sind ihm stets willkommen. Da erfolgt eine Einladung vom Predigerorden, und er ist nicht so hochmüthig, daß er dieser mit seinem Kloster nicht Folge leistete, mögen jene auch

diese Bettelmönche sein. Das muß er aber anstandshalber erwidern, und so bittet er sie seinerseits am Tage der zehntausend Heiligen zu Gaste, Alle, vom Größten bis zum Jüngsten und Geringsten. Erst läßt er ihnen das Kloster zeigen, die Reliquien und was es sonst noch Sehenswerthes giebt. Dann führt er sie in das Sommerhaus „ubi cuncta erant disposita ad fraternam caritatem servientia", wo Alles zum brüderlichen Mahl bereitet stand. Da heißt er sie Platz nehmen und zulangen ganz nach Herzenswunsch und als wenn sie beim König Ahasverus zu Tische säßen. Und so geschah es; denn was der Abt hatte auftragen lassen, war leckend genug. Fische von der schönsten Art, Krebse und außerdem vier leckre Gänge, dazu vier Sorten Wein, vom besten und hinreichend auch. Aehnliche Schmausereien stiftet er für alle Weihnachtsfeste und auch für andere Tage, wo verschiedener Wein, besonders Malvasier, fließt. Bruder Wilhelm Wittwer, der gleichzeitige Chronist, berichtet es mit so kostbarer Behaglichkeit, daß es uns heute noch Spaß macht, das Alles zu lesen. Weder er noch der Abt hatten ja die zahlreichen Schulden, die sich nach dessen Tode vorfanden*), zu bezahlen.

In mancher Hinsicht ist sein Nachfolger ihm verwandt, nur daß er nicht so bedachtsam wie Mörlin die Grenze innezuhalten wußte: Johannes Schrott, eines Augsburger Bürgers und Bäckers Sohn, der wegen seines äußerlich frommen Wandels schon im dreiunddreißigsten Jahre seines Alters zur höchsten Würde erwählt ward. Aber dies glänzende Vertrauen rechtfertigte sich schlecht. Zwar hatte er auch höhere Interessen und stand der humanistischen Richtung nahe. Aber seine Sitten und Lebensweise arteten bald in solchem Grade aus, daß schon 1513, drei Jahre nach dem Beginn seiner Regierung, der Bischof sich gezwungen sah, wegen seiner schlechten Verwaltung und seines verdächtigen Wandels ihm die weltliche Administration abzunehmen, seine klösterliche Disciplin einzuschränken und ihn einer strengeren Bewachung zu unterwerfen. Diese Erniedrigung konnte Schrott nicht ertragen. Er entfloh und begab sich zu seinem Gönner, dem Cardinal Matthäus Lang, der gleichfalls von Augsburger Abkunft war. Dieser neigte sich ebenfalls der neuen geistigen Richtung zu, welche, wo nicht der Ernst der neuen religiösen Richtung ihr zur Seite stand, es mit der Moralität ziemlich leicht nahm. Der Cardinal wußte seinen Einfluß auf Leo X. geltend zu machen, und unter dem Schutze dieser beiden kehrte

*) Welser'sche Chronik.

Schrott in seine Abtei zurück, welcher er zur großen Unzufriedenheit des Conventes noch lange vorstand. Seine Ausschweifungen nahmen immer zu; er versetzte alle Güter und Mobilien, borgte 20,000 Gulden auf und sah sich endlich genöthigt, das Kloster zum zweiten Mal zu verlassen und seiner Würde zu entsagen. 1539 starb er im Auslande.

Schrotts zahlreiche Bildnisse, die wohl aus verschiedenen Jahren stammen, lassen auf keine unbedeutende Persönlichkeit schließen. Streng in Haltung und Blick, hat er etwas Despotisches, und so mag er auch dem Convent gegenübergetreten sein, der seine Herrschaft mit Unwillen ertrug. Das stark hervortretende Kinn zeigt Willenskraft und Trotz, ja in dem Bildnisse, welches wir für das späteste halten möchten [1], hat der Zug um den Mund sogar etwas Gemeines. Das sonst gut geformte Gesicht ist sehr feist am Kinn; die breiten Züge werden immer verschwommener, zeigen die Spuren seines ausschweifenden Lebens immer deutlicher. Viermal begegnet uns sein Kopf und außerdem läßt ein Blatt, von dem sich auch in der großherzoglichen Sammlung zu Weimar eine Wiederholung vorfindet, ihn gemeinschaftlich mit einer anderen Persönlichkeit des Klosters sehen. Unverkennbar ist dieser der nämliche, welcher uns in einem anderen Blatt als „Herr Hanns Gresser“ [2]) vorgeführt wird, ein redlicher und gutmüthiger ältlicher Herr, gut bei Leibe, mit großer Adlernase. Auf einer Zeichnung in Weimar wird er als „Her Hans grießher zu S. Ulrich“ genannt, und ein Conventbruder Johannes Griesherr, wird auch schon 1496 bei Wittwer erwähnt. Ein treffliches kleines Brustbild, das offenbar den Nämlichen sehen läßt, ist „Herr Hanns Groskellner“ [3]) bezeichnet, was nicht seinen Namen, sondern sein Amt anzeigen soll; keinen Besseren konnte man über den Klosterwein setzen, so behaglich und wohlgenährt sieht er aus.

Daß seine hervorstechende Eigenschaft große Gutmüthigkeit ist, sagt der alte „Her Hainrich grün zu Sant vlrich“ uns auf den ersten Blick [4]). Sein Schädel ist merkwürdig spitz, durch große Magerkeit zeichnet

---

1) Bezeichnung: „Abbt zu S. Vlrich zu augspurg“; ein anderes Exemplar trägt die Inschrift: „Abbt zu S. vlrich der Schrot.“ Auf einem dritten, fast halbe Figur, dem besten von allen, ist „Abbt v. s. Vlrich der schrot“ zu lesen. Ein viertes sowie die beiden Doppelbildnisse ohne Bezeichnung. 2) Tinte, spätere Hand. 3) Die Bezeichnung Großkellner ist noch jetzt gebräuchlich; derselbe hat die ganze Oekonomie des Klosters unter sich. 4) Außer dieser Inschrift, mit Rothstift von erster Hand, steht noch eine spätere, fast gleichlautende, mit Tinte, oben. Ein zweites Porträt ist bezeichnet: „Her Heinrich grun“, ebenfalls Tinte und spätere Hand.



Herr Heinrich Grün.

(Silberstiftzeichnung, Berlin.)



Herr Lienhard Wagner.

(Silberstiftzeichnung, Berlin.)



er sich vor allen Uebrigen aus; jene scheint sonst im Ulrichskloster kein gar so häufiger Fehler gewesen zu sein. Im hageren Gesichte springen die Backenknochen stark hervor, die Unterlippe läßt er herabhängen, sehr beschränkt glotzen die tiefliegenden Augen in das Weite. Es ist eine Vornirtheit, die so recht aus dem Herzen kommt und welche mit fast noch größerem Humor auf einem zweiten Bildniß, wo sein Blick noch mehr emporgerichtet ist, charakterisirt wird. Ein von vorn genommenes Porträt desselben in Bamberg ist durch spätere plumpe Ueberarbeitung vollkommen entstellt*).

Ein ehemaliges Mitglied des Klosters ist auch der „Abbt zu dierhaubten**) gewesen, der auf einem zweiten Bildniß in Kopenhagen bei seinem Namen „Herr petter wagner apt zu dierhapten" genannt wird. Er that sich als klösterlicher Schriftsteller hervor; 1487 hatte er zur Ehre des heiligen Benedikt eine Sammlung von berühmten Mönchen und Heiligen aus dessen Orden verfaßt, die den Abt so erfreute, daß er sie auf eine Tafel mit Goldgrund schreiben ließ. 1494 legt er ein Bruderschaftsverzeichniß der verschiedenen Benediktinerklöster an. Im Kloster bekleidete er die Stelle des Bibliothekars; 1511 ward ihm die benachbarte Abtei Thierhaupten übergeben. Aber auch nachdem ist er gewiß öfters bei seinen alten Conventbrüdern zu Besuch gewesen, und da hat ihn denn Holbein abgebildet. Der dicke Mann blickt fast böse aus seinen kleinen Augen heraus und macht einen seltsam verdrossenen Mund.

Intelligent und wohlgebildet sieht dagegen der hagere, junge „ierg Bartz" aus. Ein rechter Pfaffe ist „Her Clement zu sant vlrich," mit stark vortretender Nase, zurücktretendem Kinn und schwermüthig herabgezogenen Mundwinkeln. Sein Blick hat etwas Ausholendes und sein Gesicht ist nicht sehr gescheut. Sollte er vielleicht mit dem Chronisten Clemens Seuder, welcher damals im Kloster gelebt hat, identisch sein? Dasselbe Bild kommt mit gleicher Bezeichnung in Weimar vor, und sogar zweimal, auf der Vorder- und Rückseite des Blattes. Besonders interessant ist der Profilkopf eines Jünglings, welchen die Inschrift „Hans nar zu S. vlrich"***) nennt. Sein Haar ist kurz geschoren, doch hat er

*) Auch die Inschrift „Herr Hainrich grün zu S. vlrich" ist mit Tinte überzogen.

**) Tinte, spätere Hand. Daneben von des Malers Hand in Silberstift: „abt z... dierha.."

***) Tinte, doch über der ursprünglichen Schrift.

keine Tonsur, so daß er wohl noch Novize ist. Edel gewölbte Stirn und kühne, stolz und entschlossen emporgezogene Oberlippe bilden die bedeutendsten Merkmale seines Gesichts, das höchst entschieden und charaktervoll ist. Die Energie liegt im Kampf mit der Schwermuth, die sich über die Züge breitet, ja es ist, als blitzte ein Anflug von Wildheit durch sie hin. Oder sollte das zweite Wort der Aufschrift vielleicht nicht der Name sein? Sollten wir in dem schönen Jüngling einen Wahnsinnigen erblicken, welchen das Kloster bewahrt? So oder so — heftige Leidenschaften haben sich in dies Angesicht eingegraben, das uns so eigenthümlich fesselt, als wollte es uns ein ganzes Menschenschicksal erzählen; ohne Grund schließen die Klostermauern diesen nicht ein.

In Bamberg findet sich ein Herr Hans Kiemlin aus dem Ulrichskloster vor [1]), emporblickend, mit struppigem Bart an der Oberlippe und unter dem Kinn. Auch einzelne ungenannte Mönchsköpfe kommen in dieser Sammlung, sowie in Berlin, Kopenhagen, Bernburg, Basel vor. Hier besonders einige ganz köstliche: ein hagerer mit sehr trister Miene, ein feister mit grobem Schädel, Stiernacken und einem dummen Lächeln, beide höchst humoristisch aufgefaßt [2]). Bei einem edleren, greisen Klosterherrn [3]) ist die Schrift: „Im 1513 Jar An sant matheis Tag 80 Jar alt“ deutlich zu entziffern. Hierauf scheint das Wort vijt zu folgen. Ist diese Lesart richtig, so haben wir vielleicht ein Porträt des Veit Bild, eines der bedeutendsten Humanisten Augsburgs, der im Ulrichskloster lebte, vor uns. Ein ernster, gescheuter, vornehmer Geistlicher wird „Johannes toctores“ genannt [4]).

Von allen den Mönchen der Interessanteste ist aber „Her lienhard der gut schreiber zu Sant ulrich mit namen wagner“. Sein Profilbild in Berlin, mit Rothstift und weißen Lichtern, gehört zu den trefflichsten der Sammlung [5]). Auch ein zweites Bildniß, mehr von vorn, ist noch da; hier ist der Name „Herr leonhard wagner“ nur von späterer Hand mit Tinte geschrieben. Aber einige ursprüngliche Schriftzüge sind

[1]) Bezeichnung: Herr Hans
kiemlin
vlrich
Das vorletzte Wort ist von späterer Hand dazwischen geschrieben. Das Uebrige Rothstift, ursprüngliche Hand. [2]) Saal der Handzeichnungen, Rahmen 19 und 20.
[3]) Rahmen 21. — [4]) Rahmen 23. [5]) Holbein-Album. Bl. II.

recht merkwürdig, weil sie, wie Einiges im Skizzenbuche Holbeins des Vaters, aus Rechnungsfragmenten bestehen:

„2 fl. vnd 15 kreytzer
Item mer 5 kreuzer"

Von dem ersten Blatte befindet sich eine gute, wenngleich flüchtigere Wiederholung zu Kopenhagen. Der Abgebildete war im Kloster ein besonders bekannter Mann, ein berühmter Kalligraph, von dessen Geschicklichkeit noch jetzt eine Probe, ein Psalterinm vom Jahre 1495, auf der Augsburger Stadtbibliothek zu sehen ist. Bestellung und Vollendung dieses Werkes finden sich auch bei Wittwer erwähnt, der viele seiner Arbeiten nennt und aus dessen Aufzeichnungen auch hervorgeht, daß der Herr Lienhard 1451 zu Schwabmenchingen geboren ist. In das Jahr 1522 fällt sein Tod. 1479, wo er ein Missale schreibt, hört man von ihm zuerst. Ein Gradale, Winter- und Sommerlectionarien, die verschiedenen Werke seines Mitbruders Peter Wagner u. s. w., dazwischen auch einmal ein Brevier für sich selbst und unzähliges Andere läßt er folgen. Um solchen Arbeiten besser obliegen zu können, wird er auch einmal durch den Willen des Abtes vom Chor und sonstigen klösterlichen Pflichten befreit. Die Initialen und Miniaturen zu seinen Manuscripten werden meistens von einem zweiten Mönch, seinem Namensvetter, dem kunstreichen Konrad Wagner aus Ellingen gemacht; einmal ist dabei noch ein Bruder Stephan Degen beschäftigt. Bei einer anderen Gelegenheit aber wird die Arbeit einem Laien aus der Stadt, Jörg Beck, der nebst seinem Sohne als trefflicher Illuminist gilt, übertragen. „Leonhardus Wagner alias Würstlin de Schwabmenchingen, optimus et egregius scriptor diversarum scripturarum", wie er in Wittwers Katalog heißt, wird in der Welserschen Chronik nur bei seinem zweiten Namen aufgeführt: „Leonhard Würstlein, welcher hundert unterschiedliche lateinische Schriften hübsch leslich und zierlich machen können, und jeder einen sonderlichen Namen geben." Dies, wie die Inschrift des Kopenhagener Bildnisses:

„Der Her lienhart hatt 115 sch
riften gemacht vnderschid .....",

geht auf seine berühmteste Arbeit: „Proba centum scripturarum diversarum", ein 1507 angelegtes und dem Kaiser Max gewidmetes Buch mit Zusammenstellungen der mannigfaltigsten Schriftarten, denen

ebenso verschiedenartige Benennungen, wie Rotunda, Rotundalis alta media, Poetica vera u. s. w. gegeben waren. Der wohlbeleibte alte Herr ist eine liebenswürdige Erscheinung, mit seinem starken Kinn, der vortretenden Unterlippe und der leicht gerunzelten Stirn. Er verbindet Behaglichkeit und Würde. Die aber ist von etwas feinerer Art, als der priesterliche Hochmuth mancher seiner Collegen. Sinnigkeit, Klarheit und Ueberlegenheit sprechen aus seinem Blick und ein Anflug von Witz scheint um seine Lippen zu spielen. Es ist sicher kein Zufall, daß gerade von diesem Bildniß mehrere Exemplare vorhanden sind. Wir irren gewiß nicht, wenn wir der naheliegenden Vermuthung Raum geben, gerade zu dem guten Schreiber von Sanct Ulrich, diesem geschickten, feinsinnigen Manne, habe Holbein auch persönliche Beziehungen gehabt.

Diese zahlreichen Porträte aus dem Ulrichskloster sprechen doch wohl dafür, daß hier der heranwachsende Knabe und Jüngling ein gern gesehener Gast war. Vielleicht war sein Vater auch für die Ausschmückung der neuen Kirche beschäftigt; wir wissen nichts davon, denn die Aufzeichnungen Wittwers hören zu früh auf; doch ist es bei der Kunstpflege des reichen Stiftes und der damaligen Stellung des Malers kaum anders denkbar. Da mögen sich denn wohl Veranlassungen gegeben haben, daß auch der Sohn als Gehülfe des Vaters dorthin kam, den Mönchen durch sein schnell entwickeltes, seltenes Talent Interesse einflößte und bei ihnen wohl gelitten war. Ein Umstand ließe uns besonders gern an Aehnliches denken. Im Gegensatz zu vielen früheren Biographen, die Holbein als einen ungebildeten Menschen haben darstellen wollen, läßt es sich nachweisen, daß er eine größere Bildung, als sein Stand sonst erwarten läßt, besessen. Nicht blos die Lateinischen Inschriften auf manchen gerade der frühesten Bilder, nicht blos die spätere Vorliebe für classische Gegenstände sprechen dafür; noch entschiedenere Beweise werden wir finden, wenn wir auf sein Verhältniß zu Erasmus und anderen berühmten Humanisten kommen. Solche Bildung zu begründen, bot sich im Ulrichstift am ehesten Gelegenheit. Neben allem klösterlichen Wohlleben tauchte auch einige Neigung für die humanistische Richtung dort auf. Abt Schrott verschrieb sogar den bekannten Gelehrten Othmar Luscinius von Straßburg, um den Brüdern Vorlesungen über die griechische Sprache zu halten. Auch eine berühmte Bibliothek mit zahlreichen Büchern der Alten, Dichter wie Redner und Philosophen, war da, nach denen oft von weit her gesandt ward. Ein halbes Jahrhundert früher wurde zwar geklagt, daß die Brüder, um vom Inhalt

gar nicht zu reden, nicht einmal die Titel der Bücher gewußt und nichts darauf gehalten hätten*). Jetzt aber hatte die Zeit sich geändert.

Von den erwähnten Zeichnungen, soweit sie der Berliner Sammlung angehören, befinden sich die Mitglieder des Ulrichklosters, die Fugger und die Personen aus des Künstlers Familie in der ersten, die Uebrigen meist in der zweiten Mappe, während eine dritte noch mehrere Unbekannte enthält, meist ohne jede Beischrift, manchmal mit sehr schwachen Spuren einer solchen, die sich aber in einigen Fällen noch entziffern lassen. So möchte man bei einem stattlichen Herrn in Pelz und Mütze „Marx fiicher", bei dem leicht mit Roth kolorirten Profilkopf eines grämlichen und stumpfnäsigen Mannes in mittleren Jahren „Jorig bolen" lesen. Im Bilde eines Jünglings mit langem Haar, großer Nase und stark vortretendem Kinn ist nur der Vorname „Hans" zu entziffern und auf dem Porträt eine Frau mit ruhigen, wohlgebildeten Zügen, in Haube und bürgerlicher Tracht ist nur folgendes Bruchstück sichtbar:

„des stainmetz —
.. yb des
... men
... he",

woraus nur hervorgeht, daß die Dargestellte das Weib eines Steinmetzen gewesen ist. Ein Säulencapitell ist neben dem Kopfe zu sehen; darüber die Silben Septi... Kleine Genien, in mannigfachen Stellungen, sich umhalsend oder trompetend, Studien zu Capitellen und Ornamenten finden sich auf der Rückseite vor. Aehnliche Versuche zu Renaissanceverzierungen, Festons und Säulencapitelle, Kinder oder römische Krieger kommen auch noch auf den Rückseiten einiger anderer Blätter vor. Bei einem der Bildnisse des Hans Schwartz ist auf der anderen Seite der Sturz des Phaeton zu sehen.

Manche der ausdrucksvollsten und am schönsten behandelten Köpfe sind gerade unter den Unbekannten zu finden, so ein ganz von vorn gesehener alter Herr, mit freundlich lächelndem, breitem Munde, Halskette und Ba-

---

*) „Erant denique libri antiqui tam poetarum quam oratorum nec non et philosophorum magna copia, adeo ut a longe pro eis mitteretur, quorum non dico materiam, sed et nomina erant fratribus ignota, et ex eo nauci pendebantur." (Wittwer.)

rett; eine ritterliche Persönlichkeit mit hoher Stirn und großem Bart; ein entschlossen aussehender junger Mann mit krummer Nase, dessen krauser Bart ganz modern nur das Kinn frei läßt; ein Jüngling mit Schurzfell und Mütze. Durch die vollendete Durchführung mit Rothstift und weißen Lichtern von höchster malerischer Lebendigkeit sind besonders drei Köpfe, die wohl alles Uebrige, sogar das Profilbild des Lienhard Wagner, hinter sich lassen: ein alter Mann aus dem Volke mit rauhen, markirten Zügen; er ist sitzend eingenickt und sein Haupt hat sich gegen vorn gesenkt; ein niederländischer Genremaler könnte das nicht eigenthümlicher und mit sorgsamerer Treue wiedergeben. Dann zwei edle, schöne Jünglinge, von denen der eine, welchem zarter Flaum um das Kinn sproßt, mit halb geöffnetem Mund und einem Anflug von Begeisterung emporblickt, während der andere mit dem treuen und schlichten, sanften und doch aufgeweckten Gesicht, der echte Typus Deutschen Wesens ist. Unter Glas und Rahmen hängt außerdem in dem zweiten Saale der in verschiedenfarbigen Stiften ausgeführte lebensvolle Profilkopf eines jungen Mannes, rothgekleidet, mit blondem Haar. „Jörg baw ...“, soviel ist von der mit Tinte geschriebenen Bezeichnung noch zu lesen.

Unter den Kopenhagener Blättern, deren manche von der Hand eines späteren Sammlers mit dem falschen Monogramm des Hans Baldung Grien bezeichnet sind, kommen auch andere Skizzen verschiedensten Inhalts vor: viele Figurenstudien, die hauptsächlich gemacht scheinen, um den Wurf der Gewandung zu beobachten, dann Entwürfe zu Gemälden, besonders Kinder für Madonnenbilder. So findet sich auch im Kupferstichcabinet des Dresdener Museums ein nacktes stehendes Knäblein nebst den Händen der Mutter, die es halten. Dann sehen wir in Kopenhagen ein stehendes kleines Mädchen, das die Strahlen eines Lichtes im Spiegel auffängt; Ornamente, Stücke von Rüstungen, Thierstudien, besonders Vögel und einen Seehundskopf; auch ein paar landschaftliche Skizzen, offenbar nach der Natur, hier den Eingang eines Waldes, da eine wilde Berggegend mit romantischem, hochgelegenem Felsenschloß und einer Ortschaft im Thale. Wunderhübsch und dabei durch den antiken Gegenstand überraschend ist ein Bildchen von Amor und Psyche. Daß wir in den zwei geflügelten Kleinen nicht etwa ein Engelpärchen vor uns haben, zeigt der Köcher, der an der Seite des Knaben ruht. In leichte Röckchen sind beide gekleidet und halten sich umschlungen, beschattet durch einen Zweig, den er mit der Linken, sie mit der Rechten greift. Dabei schaut der Knabe das

Mädchen gar herzig an. Einige höchst lebensvolle Naturstudien zu Schafen und Fledermäusen kommen im Baseler Museum vor*). Sechs Blätter mit Holbeinschen Silberstiftzeichnungen, Weibliche Köpfe, Hände u. dgl. sind in der schönen Sammlung des Hofrathes Baron v. Dräxler in Wien.

Ehe wir diese Besprechung der Skizzenbuchblätter schließen, ist aber noch einmal die Frage zu berühren, welche eigentlich die wichtigste ist, und über die wir bisher hinweggegangen sind, als wäre überhaupt in diesem Punkte nichts Fragliches, die Frage nach dem Urheber der Blätter. Ihr Holbeinscher Ursprung steht freilich fest, doch liegt die Erwägung nahe, ob nicht vielleicht aus der kunstreichen Familie verschiedene Hände bei diesen zahlreichen Blättern betheiligt gewesen. Ich gestehe offen ein, daß ich trotz langer und eifriger Studien zu einer vollen Klarheit und Sicherheit hierüber nicht habe gelangen können, wenn mir auch die Wahrscheinlichkeit für alleinige Urheberschaft Hans Holbein des Jüngeren zu sprechen scheint. Von zwei anderen Künstlern der Familie haben wir gleichfalls im Baseler Museum kleine Bildnisse in derselben Technik, von Hans dem Vater das besprochene Skizzenbüchlein, von Ambrosius drei einzelne Köpfe. Aber wie nahe verwandt diese in der ganzen Auffassung und Behandlung sind, so geht doch bei dem Vater neben aller Meisterschaft, Sicherheit und Treue stets eine gewisse Schärfe durch, der ältere Bruder dagegen zeigt wieder eine Weichheit, die seine Blätter an Wirkung etwas hinter der sprühenden Lebendigkeit der meisten Berliner Zeichnungen zurückbleiben läßt. Unter diesen konnte ich nirgend einen ganz ausgesprochenen Anklang weder an jene Schärfe noch an diese Weichheit finden. Aber die Vergleichungspunkte sind in diesem Falle von so feiner Art, daß ich nicht wage, mich hier mit voller Entschiedenheit auszusprechen. Auch die Berliner Köpfe lassen sich in gewisse Gruppen sondern, von denen die eine offenbar die spätere ist, anderen sicheren Zeichnungen des jungen Hans am nächsten steht und die Mehrzahl der sorgsamer ausgeführten Blätter, besonders aus der Mappe der Ungenannten, dann Köpfe wie den des Sigmund Holbein und das Profilbild des Lienhard Wagner u. s. w. umfaßt. In die frühere gehört das Blatt mit den Köpfen von Ambrosius und Hans, nebst vielen anderen, deren Verwandschaft hiezu leicht ersichtlich ist. Manches vermittelt wieder zwischen diesen beiden Gruppen. Ein Blatt

*) Saal der Handzeichnungen Nr. 85.

endlich ist da, welches seiner ganzen Behandlung nach am bestimmtesten von sämmtlichen abweicht und älter als alle übrigen zu sein scheint: Conrad Mörlins Bild. Daß es wenigstens mit zu den frühesten gehört, fanden wir dadurch bewiesen, daß der Dargestellte bereits Anfang des Jahres 1510 gestorben ist. Das Unterscheidende dieser Zeichnung liegt aber keineswegs in einer größeren Schärfe, welche sie den Arbeiten des Vaters näherte, sondern in einer gewissen ungelenken Derbheit und Schwere. Somit möchte ich hier am ehesten einen ganz frühen Versuch des jüngeren Hans Holbein sehen, den man dann weiter verfolgen kann, wie er sich binnen kurzer Zeit bis zur vollkommensten Meisterschaft entwickelt.

VI.

Jugendgemälde der Augsburger Zeit. — Altarflügel von 1512. — Verhältniß zum Vater. — Einfluß Burgkmairs. — Madonna in Ragaz. — Gemalte Bildnisse dieser Periode. — Votivbild zum Andenken des Bürgermeisters Schwartz. — Der Kopf des Vaters in verschiedenen Gemälden. — Ausbruch eines krasseren Realismus. — Letzte Augsburger Zeit. — Der Altar des heiligen Sebastian in der Pinakothek. — Einfluß der Antike; moderner Geist. — Die Malerei und die Gothik. — Holbeins Weggang von Augsburg.

Wie der junge Hans in die Fußtapfen des Vaters tritt, lassen jene Bildnißzeichnungen klar erkennen. Nach ihm hat er sich nicht nur in der Technik, auch in der ganzen Art und Auffassung gebildet. Der gleiche Einfluß zeigt sich auch bei seinen Gemälden und größeren Compositionen dieser frühen Zeit. Bei solchen Arbeiten haben wir uns vorzustellen, daß sie beim Vater bestellt worden sind und nicht beim Sohne, denn dieser ist ja in Augsburg nur Geselle, niemals Meister gewesen. Bei dessen glänzender Fertigkeit und Begabung wagte aber der alte Holbein, in dessen Werkstatt überhaupt viel den Gesellen überlassen blieb, ihm manche Bilder zu selbständiger Ausführung zu übertragen. Bei den Gemälden aus Kloster S c h ö n e f e l d war es uns sehr zweifelhaft, ob der Sohn mitgeholfen; jedenfalls überwog noch der Geist des Vaters. Dagegen möchten wir in zwei anderen Altarflügeln, die unter dem Vorrath der Augsburger Galerie zu finden sind, bereits selbständigere Arbeiten erblicken. Diese wurden ihm wahrscheinlich deshalb übertragen, weil es eine untergeordnete, schlecht bezahlte Arbeit war, denn die Malerei in Leimfarben ist von größter Flüchtigkeit. Vier Scenen aus Marias Leben, ihre und Christi Darstellung im Tempel, Flucht nach Aegypten und Heimsuchung sind zwischen gothischer Umrahmung auf den inneren, Veronika und noch eine gekrönte Heilige mit Palmzweig, in Hermelin, auf der äußeren Seite zu sehen, diese Beiden,

schön, schlank und leicht in der Bewegung, edel und anziehend in Ausdruck und Form des Gesichtes. Scharfe, schwarze Conturen fallen hier besonders auf.

Zwei kleine Bilder im Baseler Museum*) werden vom Amerbachschen Inventar**) als Holbeins erste Arbeiten genannt, und müssen in der That in sehr frühe Zeit fallen: ein Jüngling und eine gekrönte Jungfrau mit großen Heiligenscheinen, hübsch, doch im Ausdrucke schüchtern. Die Schärfe der Umrisse zeigt sich hier gleichfalls.

Eine ganz andere Stufe zeigen bereits die Altarflügel von 1512 in der Augsburger Galerie, von denen wir schon bei der Frage des Geburtsjahres gesprochen haben. Hier sind wir glücklich genug, über das Verhältniß Holbeins zum Vater und Meister Aufschluß zu haben. Zu einem der Bilder, welches den Tod der heiligen Katharina darstellt, bewahrt das Baseler Museum zwei Originalzeichnungen***), bei denen sich aber deutlich erkennen läßt, daß sie nicht von der Hand des Sohnes, sondern von der des Vaters sind, der ihm für seine Compositionen mit Skizzen an die Hand ging. Zu vergleichen aber, was dem Jüngling gegeben wurde und was er damit zu machen wußte, ist höchst interessant. Alles ist unter seiner Hand etwas ganz Anderes geworden. Die Skizzen des Vaters stellen zwei ganz verschiedene Momente dar. Einmal kniet die Heilige, betend, das Angesicht gegen oben gewendet, während aus einer Wolke der Blitzstrahl, von einem Steinregen begleitet, niederfährt, und das Rad, das sie tödten sollte, zerschmettert. Schon liegen fünf Henkersknechte zu Boden gestreckt, ein sechster, welcher die Heilige am Stricke hält, wendet sich erschrocken und ausweichend, als ob er sich mit dem erhobenen Arme schützen wolle, zurück. Seine Stellung ist gezwungen und gequält, etwa wie bei den Aposteln auf dem Verklärungsbilde von 1502. Drei Zuschauer oder Richter, der vorderste dem Pilatus auf der Passionstafel der drei Vetterinnen gleich, stehen etwas ferner. Eine Mauer mit einem Thor und die Aussicht auf eine Gegend mit Fluß, Brücke, Bergen, bilden den Hintergrund. Die Federzeichnung ist leicht angetuscht, die Berge blau, Boden und Bäume grün. Das zweite Blatt läßt neben dem brennenden Rade die knieende Heilige sehen, bereit, nachdem eine himmlische Fügung die erste Marter abgewendet, den Todesstreich mit dem Schwerte zu empfangen.

*) Holbeinsaal Nr. 9 und 10. — **) Beilage VI. — ***) Band U III. Nr. 52 und 53.

Beide einander folgende Momente sind nun auf dem Gemälde in einen zusammengezogen, aus beiden hat der Künstler Motive aufgenommen, aber vollständig umgeprägt, dadurch besonders, daß er sie dramatisch concentrirte.

Eben hat der Blitz gezündet, in Flammen steht das Rad, zwei Henker sind niedergeschmettert, ein dritter schnurrbärtiger Scherge entflieht. Der Eine unter den Zuschauern, mit kurzem Vollbart und im pelzverbrämten rothen Rock, weiß nicht, was er zu dem Ereigniß sagen soll; ein zweiter, im blauen Mantel, legt ihm die Hand auf die Schulter und deutet auf die Heilige. Ein gelbgekleideter Jüngling, der sich ausweichend mit beiden Händen schützt, ist dem Henker des ersten Blattes im Motive entlehnt, und doch wieder ganz neu; nichts Gewundenes und Ungeschicktes ist hier in der Haltung geblieben. Zur Heiligen selbst hat das zweite Blatt die Grundzüge gegeben, doch im Gemälde ist die knieende Königstochter weit edler, die Hände faltend, prächtig in Roth gekleidet und ein Häubchen mit Edelsteinen auf dem blonden Haar. Was aber dem jungen Künstler weder auf dem einen noch auf dem anderen Blatte genügen konnte, ist die Henkerfigur. Das war auf der zweiten Zeichnung eine schwächlich gerathene Gestalt, unsicher in der Haltung, das Schwert mit beiden Händen erhebend, ähnlich wie der Henker bei Dorotheas Tod auf der Marienbasilika. An dessen Stelle hat nun der junge Hans Holbein eine ganz neue Persönlichkeit gesetzt. Ein echter deutscher Landsknecht ist es, wie uns ähnliche so oft in seinen Bildern und Zeichnungen begegnen, ein rauher Kriegsmann, aber nicht fratzenhaft, sondern kernig und derb. Mit festem Griff hält seine Linke die Heilige beim Nacken gepackt, seine Rechte das noch gesenkte Schwert: so harrt er des Winkes, um den Todesstreich zu führen.

Auf einem Täfelchen unten im Bilde stehen die Worte, in denen St. Catharina, die Patronin des Klosters, angerufen wird: „Qvia. devotis. lavdibvs. tvi. memoriam. virgo. recolimvs, ora. pro. nbis. virgo. beata. M. D. XII." Auf dem alten Rahmen liest man, in Gold auf Schwarz, des Malers Namen: „HANS HOLBA . . ."

War nun die Innenseite des einen Flügels der Schutzheiligen des Klosters geweiht, so ließ entsprechend die Innenseite des anderen den Schutzpatron der ganzen Stadt Augsburg, den heiligen Ulrich, sehen. Es ist eine gar wunderbare Geschichte, die hier aus seiner Legende abgebildet ist. Wir sehen ihn mit einem anderen heiligen Bischof an wohlbesetzter Tafel. Eines Donnerstag Abends haben sie sich zum Mahle gesetzt,

aber wohl so frommen und erbaulichen Gespräches mit einander gepflogen, daß sie gar nicht gemerkt, wie die Zeit dahingegangen und Mitternacht längst vorüber ist. Da kommt ein Bote vom König Otto an, der einen Brief für den heiligen Bischof von Augsburg hat, und dieser reicht ihm einen Gänseschenkel als Botenlohn, was sich allerdings am neuangebrochenen Freitag, da das Fasten vorgeschrieben ist, nicht ziemt. Den Schluß der Geschichte, der hierzu die Ergänzung bildet, führen einige kleine Figuren im Hintergrunde vor uns auf. Da hat der Bote den heiligen Ulrich wegen seiner Fastenübertretung beim Könige verklagt und zum vollständigen Beweis das ihm geschenkte Corpus Delicti mitgebracht. Doch Gott verläßt die Seinen nicht; als er es aus seiner Tasche hervorziehen will, hat er statt des Gänseschenkels einen Fisch in der Hand. Welch Erstaunen ergreift ihn! vor Schreck bleibt ihm der Mund offen stehen. Ebenso sprechend und ausdrucksvoll, trotz des kleinen Maßstabes dieser Figuren, ist auch die verwunderte Miene und das leise, überlegene Lächeln des Königs, womit er den Denuncianten abfertigt. Der Monarch nimmt sich überhaupt gar stattlich und fürstlich aus, im rothen Mantel, Pelzmütze und Goldkette, sein Gefolge hinter sich. Die Klarheit und wirklichkeitstreue Entschiedenheit, mit welcher die Begebenheit sich ausspricht, ist ebenso bedeutend in den vorderen Scenen. Ganz so eilig, als er gelaufen kam, möchte der Bote, der auf Verrath sinnt, sich schon wieder aus dem Staube machen und wagt dem Heiligen kaum in das Auge zu sehen. Dieser aber richtet den Blick fest auf ihn, als wollte er bis in sein Innerstes dringen, ein echter Mann Gottes, dessen priesterliche Vornehmheit auf wahrer innerer Größe und geistigem Uebergewicht beruht.

Zugleich hat der Künstler wohl herausgefühlt, welch' ein ansprechender Zug von Gemüthlichkeit durch diese Legende geht, und hat denselben auch festgehalten in der ganzen Art, mit der er schildert und erzählt. Etwas durchaus zur Sache Gehörendes ist die Behaglichkeit, mit welcher alles Nebensächliche ausgebildet und behandelt ist: das prächtige Bischofsornat wie das Costüm der weltlichen Personen, die farbigen Säulen mit Goldcapitellen, welche die Räumlichkeit bezeichnen, in der der Heilige weilt, und alle die Kleinigkeiten, die zur häuslichen Einrichtung und Tafelausstattung gehören, der gedeckte Tisch, auf welchem die Schüssel mit dem Gansbraten prangt, der Leuchter mit der brennenden Kerze, die beiden Holzteller und Messer, die Semmeln, der Krug und das halb eingeschenkte Glas. Da liegt auch ein kleines weißes Hündchen auf dem Boden, und

auf dem angekommenen Briefe, den der zweite jüngere Bischof unterdeß betrachtet, fehlt sogar die lesbar und genau geschriebene Adresse „Dem Hayligen. Sant. Vlrich“ nicht.

Die Kreuzigung des heiligen Petrus ist auf der ehemaligen Rückseite dieser Tafel zu sehen. Ein Vorwiegen des Gräßlichen lag hier im Gegenstande selbst und so streift Holbein in den Henkern näher als sonst an die Art, mit welcher solche Marterscenen in der Kunst des vierzehnten Jahrhunderts behandelt wurden. Mit entsetzlicher Wahrheit ist es dargestellt, wie sie den in einen graublauen gemusterten Rock gehüllten Heiligen, welcher, den Kopf nach unten, an das Marterholz gebunden ist, bei den Füßen emporspannen und die Stricke fester anziehen. Einer der Gesellen, mit dickem, bartlosem Gesicht, roh und gleichgültig wie ein Fleischerknecht bei seinem Geschäft, hat nach dem alten Witz das Bairische Wappen auf den Beinkleidern. Von den Zuschauern blicken einige mit Schadenfreude, andere neugierig darein. Das Bedeutendste im Bilde ist aber das Antlitz des Apostels selbst. Merken wir uns seine Züge! sie sind Porträt und werden uns noch öfters begegnen, ja wir werden sogar erfahren, wem sie angehören. In das niederwärts gekehrte Haupt mit dem kahlen Schädel, dem silbergrauen Haar und Barte etwas Anderes als die furchtbarste Gewalt körperlichen Schmerzes zu legen, fiel dem Künstler nicht ein. Durch die zusammengekniffenen Lippen und die finster gerunzelte Stirn zuckt heftiger Affect, der bei dem energischen Manne desto energischer und kraftvoller ist.

Keinen wohlthuenderen Gegensatz hiezu könnte es geben als das Stück, welches einst die Außenseite des anderen Flügels gebildet hat: Anna und Maria mit dem Christuskinde. „S. Anna selb dritt“ nannte man solche Darstellungen, die damals etwas Neues waren. Anfangs des 16. Jahrhunderts wurden sie Mode, denn um diese Zeit trat, in Zusammenhang mit der Lehre von der unbefleckten Empfängniß, der Annencultus in den Vordergrund*). Für Augsburg mochte noch ein besonderer Anstoß gegeben sein, die Heilige zu feiern. Gerade um die Zeit, wo dies Bild entstand, hatte der berühmte Johannes Trithemius sein Loblied auf die heilige Anna zum Singen nach Augsburg geschickt**). Wie Holbein diesen Vorwurf angreift, das ist von überraschender Originalität. Recht klar hat

*) Valerius Anshelm, Berner-Chronik. III. S. 252.

**) Welser'sche Chronik.

er sich in das Verhältniß der Personen zu einander hineingedacht, recht eigentlich als Familie will er sie zeigen. Echt kindlich und dabei in einer recht praktischen Weise beschäftigt er den Christusknaben; er malt ihn, wie er gehen lernt. Hiedurch nimmt er denn die beiden heiligen Frauen ganz besonders in Anspruch. Zwischen ihnen auf der Bank stehend versucht der Knabe seine ersten Schritte. Die Großmutter stützt mit der Rechten seinen Arm, während ihre Linke auf dem Buche in ihrem Schoße ruht, damit die Stelle, wo sie stehen geblieben, nicht verschlagen werde. Maria aber, deren langes, aufgelöstes blondes Haar ein Stirnband mit Edelsteinen schmückt, hält ihn leitend bei der Hand. Derb und keck setzt der Knabe seinen Fuß voran und schaut recht munter drein. Inniges Mutterglück beseelt Marias schönes Antlitz, beseelt ihre ganze Gestalt, und daneben spricht sich noch ein anderes Gefühl in ihren Zügen aus: unschuldsvolle Demuth, wie sie nur einem jungfräulichen Gemüthe innewohnen kann. Ihre Rechte läßt sie auf dem Herzen ruhen, als wollte sie sagen: was ich tief hier innen an Freude empfinde, ist doch noch weit mehr, als ich aussprechen kann! — als wollte sie zugleich hinzufügen: wie bin ich denn aber all dieser Himmelsgnade werth! Hübsche Engel (bei denen aber das Meiste neu ist) halten einen grünen Teppich hinter den Gestalten empor. Im Buche der heiligen Anna steht die Inschrift, die wir Anfangs des vorigen Abschnittes mitgetheilt, und welche uns sagt, daß die kunstliebende Priorin Veronika Welser, für welche der ältere Holbein sein schönstes Bild gemalt, auch dieses Werk gestiftet. Dabei setzt der Künstler hinzu, er habe es mit siebzehn Jahren gemacht. Er scheint eben selber darauf stolz gewesen zu sein.

Ueberall ist kein goldener, sondern ein einfach grüner Hintergrund gewählt. Oben in jedem der vier Gemälde aber sind üppige goldene Renaissanceornamente angebracht, am reichsten und glänzendsten auf den beiden Innenbildern: Delphine, gehörnte Masken, kleine geflügelte Engel oder Liebesgötter, die zwischen Pflanzen und Zierathen spielen oder in Blumenhörner trompeten. So kommt bei dem Maler der Geist der neuen Zeit nicht nur in seiner eigenen Kunst, sondern auch im Architektonischen zum Durchbruch.

Wie aber konnte Holbein diese Elemente — die malerischen wie die architektonischen — kennen lernen, er, der halberwachsene Jüngling, von

welchem man sicher nicht annehmen kann, daß er schon in so früher Zeit selbst die Alpen überschritten? Der Austausch mit Italien, besonders mit Venedig, der in seiner Heimath so lebhaft wie nirgend in Deutschland war, trug dazu bei. Nicht nur unter den Waaren, welche herüberkamen, mochten häufig Gegenstände vorkommen, die Zeugniß ablegten von diesem Geschmack; auch in den Kunstsammlungen, welche die **Fugger** anlegten, waren namentlich die Italienischen Meister vertreten. Dann hören wir auch, daß in der Reichstadt selbst hie und da Italienische Künstler auftraten. **Tizians** Besuch daselbst fällt zwar erst später, in das Jahr 1530, und die Wandgemälde von Venetianischer Hand in der Badestube des Fuggerhauses gehören erst dem Jahre 1572 an. Daß aber schon in Holbeins Jugendzeit Künstler aus dem Süden nach Augsburg kamen, geht aus den Chroniken hervor, die von der Kunst als solcher keine Notiz nehmen, wohl aber uns einmal mittheilen, daß im Jahre 1500 ein Italienischer Maler, der im Stadtgraben einen Hirsch abzeichnen sollte, von diesem getödtet worden sei.

Dann gingen aber auch ihrerseits Augsburger nach Italien und brachten Neues und Schönes mit zurück. Nicht nur von manchen der Herren Fugger lesen wir, sie seien von ihrem Herrn Vater mit ihren Präceptoribus nach Italien und anderen fremden Ländern gesandt worden; auch die jungen Künstler wurden über die Berge gelockt. So auch einer von denen, welche dem jungen Hans Holbein am nächsten standen, **Hans Burgkmair**, von dem behauptet wird, daß er sein Oheim war.

Sein Einfluß auf Holbein ist nicht gering anzuschlagen, mag die heutige Kunstgeschichte auch noch nicht genügend darauf geachtet haben. Burgkmair war ein Künstler, der Eindrücke aufzunehmen und zu verarbeiten verstand. Bei seinem Vater hatte er die Kunst gelernt und in dessen Fußstapfen war er getreten. Im Jahre 1489, wie wir von ihm selbst erfahren, ist er in **Schongauers** Werkstatt gewesen*). Aber von dessen Geist und Art merken wir wenig bei ihm. Die Richtung des großen Oberrheinischen Meisters stand der seinigen zu sehr entgegen, und ihr Einfluß war deshalb von keiner Nachhaltigkeit. Seinem gewaltigen Zeitgenossen **Albrecht Dürer** vielfach nachzustreben und von ihm zu lernen verschmähte er nicht, aber auch ihm gegenüber behielt er seine Selbständigkeit vollkommen bei. Eine große Umwandlung in seinem Auffassen und Können

*) Vgl. Seite 71.

brachte aber seine Reise nach Italien hervor. 1508, als er von dort zurückgekommen sein muß, beginnt seine glänzendste Zeit; da entstehen Bilder, wie der Johannes auf Pathmos in der Münchener Pinakothek oder wie die Kreuzigung von 1519 in der Augsburger Galerie, wo besonders in Magdalenas leidenschaftlicher Figur, wie in dem majestätischen König und dem kühnen Ritter, den heiligen Heinrich und Georg, die auf den Außenseiten der Flügel unter den pfeilergetragenen Kuppelhallen stehen, ganz der Italienische Geist waltet. In glänzenden Wandmalereien, von denen uns heute kaum erkennbare Trümmer übrig sind, in den Holzschnitten zum „Weißkunig" und zu Maximilians Triumphzug, bei dem er mit Dürer wetteiferte, giebt er außerdem eine seltene Wahrheit und Kühnheit in der Beobachtung des wirklichen Lebens kund. Religiöse Auffassung ist ihm niemals recht eigen, aber wo er sich ganz in seinem Elemente fühlt, das ist in den Schilderungen aus dem Hofleben, den ritterlichen Kampfspielen, den Schlachten und dem Lagertreiben seiner Zeit, oder manchmal auch in pomphaft und kühn aufgebauten Allegorien. In seinen früheren Werken war er mehr energisch als schön gewesen, doch der Süden hatte das bei ihm ausgebildet, was am meisten der Ausbildung bedurfte, den Geschmack. Während aber sonst die Deutschen und Niederländer, die nach Italien gewandert, leicht in Ueberkünstelung, Charakterlosigkeit und Manier verfielen, opferte er nichts auf von seinem gesunden Deutschen Kerne. Was bei ihm durchgeht, ist eine eigenthümliche Wucht im ganzen Auftreten, die auch im Wurfe der Gewänder und in der Farbe herrscht. Jene Klarheit wie der ältere Holbein hat er nicht; er ist mitunter etwas schwer im Colorit, doch in der Art, wie er kräftig leuchtende Töne nebeneinander stellt, von seltener Energie. Niemals stehen bei ihm die Gestalten so schwach auf den Beinen, wie bei Holbein dem Vater; ihm begegnet es nicht, daß kühnere Bewegungen mitunter in das Gewundene, Verzerrte verfallen; und auch von dem Uebertriebenen, Fratzenhaften, dem jener, wie die ganze Deutsche Kunst, in manchen Fällen nicht entgehen konnte, ist Burgkmair trotz aller sonstigen Derbheit frei.

In allen diesen Beziehungen konnte der junge Holbein das von ihm lernen, was ihm der Vater nicht bot, ganz wie er auch für das Ornament sich von der entarteten Gothik, wie sie fast immer beim Vater zu finden ist, lossagt, und sich dem neuen, kräftigen, gediegenen Renaissancegeschmack hingiebt, in dem Hans Burgkmair sich gefiel. In der Sicherheit, mit der schon in Holbeins Jugendwerken Alles steht und geht, in den gut und



Madonna mit den Maiglöckchen.

(Ragaz.)

geschickt gezeichneten Händen in dem oft beinahe schweren braunen Ton des Fleisches, der von dem klareren gelblichen Ton des älteren Holbein abweicht, verräth sich dessen Einfluß. Gerade die Jahre, welche der selbständigen Production des Jünglings unmittelbar vorangingen, sind es, in denen er alles das auf sich wirken lassen konnte, was Burgkmair ganz frisch aus Italien mit heimgebracht. Daß derselbe auch die nächsten Jahre in Augsburg blieb, ist festgestellt; auf manchen damaligen Gemälden, zum Beispiel einer kleinen Geburt des Heilandes von 1511 im Berliner Museum*), hat er ausdrücklich angegeben, daß er sie zu Augsburg gemalt. Und nicht blos den neuen Geschmack lernte Holbein durch ihn kennen, auch in der künstlerischen Vielseitigkeit hat er sich nach ihm gebildet, für den Inhalt wie für die Mittel seiner Kunst. Er lernte von Burgkmair seinen Gesichtskreis nach Maßgabe der neuen Zeit zu erweitern, neben den religiösen Gegenständen auch profane darzustellen: Begebenheiten des Lebens, Allegorien, Stoffe aus dem klassischen Alterthum, und nahm ihn sich zum Vorbild im Zeichnen für den Holzschnitt und in Ausübung der Wandmalerei im größten Styl.

Das Liebenswürdigste, was wir jetzt von Burgkmair überhaupt noch besitzen, ist ein kleines Madonnenbildchen vom Jahre 1510 in der Moritzkapelle zu Nürnberg. Durch die warme Farbe, die Feinheit in der Behandlung, den Adel der Köpfe und der körperlichen Form steht es so hoch und zeigt einen solchen Schönheitsinn, wie kein zweites Gemälde seiner Hand. Auch von Holbein besitzen wir aus seiner frühesten Zeit eine Maria mit dem Kinde, ebenfalls dem Umfang nach nicht groß, aber durch Schönheit und Anmuth in ähnlicher Weise ausgezeichnet, wenn es auch dem Werke Burgkmairs nicht gleich kommt und durchaus den Stempel des Jugendlichen trägt. Das Gemälde besitzt ein katholischer Geistlicher, Herr Schmitter-Hug, zu Ragaz. Es hatte stark gelitten und war ganz übermalt, ist aber durch Conservator Eigner in Augsburg mit Sorgfalt hergestellt worden. Die heilige Jungfrau, kaum halblebensgroß und in halber Figur, erscheint hinter einer Balustrade. Hier liegt ein Kissen mit schönem golddurchwirkten Muster und darauf sitzt das Kind, umschlungen von Marias Arm und sanft berührt von ihrer Hand. In der Rechten hält es einen Rosenkranz, den es spielend auf das Geländer niedergleiten läßt; mit der Linken greift es nach der Pfirsich, welche die Mutter ihm vorhält. Ihre Hand

*) Gemäldegalerie Nr. 584.

mit der Frucht ist in einer sehr schwierigen Verkürzung gesehen und vielleicht ein wenig zu stark gerathen, dabei besonders zierlich in der Haltung und gut im Motiv. Die Studie hiezu, aber von der Gegenseite, befindet sich in der Sammlung des Erzherzogs Albrecht in Wien, auf einem Blatte, das auf der einen Seite einen männlichen Profilkopf, auf der anderen Seite mehrere Hände, darunter auch diese, in Silberstift, enthält. Der Körper des Knäbleins ist etwas mager, zeigt aber in der Bewegung ein gewisses Streben nach Eleganz. In seinem gar zu ältlichen und nachdenklichen Gesicht tritt uns etwas für Holbein Fremdes entgegen; hier hat wohl die Restauration am meisten gethan. Von höchster Schönheit aber ist Marias Kopf. Er ist uns schon vertraut; es sind ganz die nämlichen Züge, wie sie die Maria auf dem zuletzt besprochenen Bilde der Augsburger Galerie, der heiligen Anna selbdritt, trägt. Ebenso holdselig und sanft sind die Augen niedergeschlagen, ebenso zart die Brauen, so zierlich das ganze Oval des Gesichtes, so entzückend fein der Mund; der Ausdruck nur ernster, noch sinniger, mit einem Anflug süßer Schwermuth. Ganz wie dort gleitet das blonde Haar herab, von einem Stirnband umschlossen. Nur zarte goldene Kreislinien deuten die Heiligenscheine an; mit höchster Vollendung ist der reiche Schmuck, Marias Agraffe mit Edelsteinen, die Goldverzierung in den pelzverbrämten Gewändern, ausgeführt. Eine Vase mit Maiglöckchen steht auf der Balustrade, wie ein Symbol der Lenzesfrische und Frühlingsunschuld in der Heiligen selbst. Einfache Renaissancearchitektur bildet den Hintergrund; oben, braun in braun, zwei Genien zwischen anderem Ornament und jederseits ein Medaillon mit den Buchstaben I. D. und I. H. Klar und durchsichtig, trotz des braunen Fleischtones, ist das Colorit; die Aehnlichkeit in den Zügen mit der Maria von 1512 wird auf ziemlich gleichzeitige Entstehung schließen lassen. Eine Jahrzahl steht nicht darauf, wohl aber, daß Holbein es in Augsburg gemacht hat. An einem der Pilaster, welche den Rahmen des Ganzen bilden, befindet sich die Inschrift: IOHANES. HOLBAIN. IN. AVGVSTA. BINGEWAT. Auch der zweite Pilaster hat eine Inschrift und zwar eine höchst eigenthümliche: . CARPET. ALIQVIS. CICIVS. QVAM. IMITABI(T)VR. „Tadeln kanns einer leichter als nachmachen.“ — das schreibt der junge Maler keck seinem Werke an die Stirn!

Ganz dieselbe architektonische Umrahmung wie hier, sogar, wie es scheint, in ganz der nämlichen Größe, kommt noch auf einem zweiten Jugendgemälde vor. Es ist ein männliches Bildniß, welches der Graf Lans-

krenski in **Wien** besitzt, und sogar, nach der Datirung, das früheste gemalte Porträt, das man dem Künstler mit voller Sicherheit beimessen kann*). Namen oder Monogramm steht zwar nicht darauf, aber jene Identität der Einfassung und die Behandlung überhaupt bilden einen hinreichenden Beweis. Vor dem Madonnenbilde aber ist dieses durch etwas ausgezeichnet, durch vollkommen tadellose Erhaltung. So ist denn auch die Architektur nicht, wie dort, nachgedunkelt und von einförmigem Braun, sondern hell und klar, in weißem und grünem Marmor gedacht. Am Friese tragen die Medaillons, welche sich zu beiden Seiten der Genien befinden und im Ragazer Gemälde vier unentzifferte Buchstaben enthalten, die Jahrzahl: 1.5. .13. An den Pilastern ist beiderseits die Inschrift zu lesen: ALS. ICH. WAS. 52. IAR. ALT. DA. HET. ICH. DIE. GESTALT. Wer der Dargestellte ist, wird uns nicht gemeldet, aber daß er keine ganz unbedeutende Persönlichkeit war, möchten wir daraus schließen, daß sich in der **Ambraser Sammlung** zu **Wien** zwei Copien befinden. Die eine giebt das Original ganz und in gleicher Größe, die zweite nur den Kopf, aber lebensgroß; beide sind aus späterer Zeit, von mittelmäßiger Arbeit, und nicht auf Holz, sondern auf Leinwand. Das Inventar, welches aus sehr unkritischer Zeit stammt, nennt sie Bildnisse Dürers von seiner eigenen Hand, und bietet also nicht den mindesten Anhalt. Es ist ein blonder Mann mit langem Haar und kurzem Vollbart, gesundem Aussehens, mit rothen Wangen, angethan mit Pelzrock und Pelzmütze, und fast ganz von vorn genommen. Man sieht die rechte Hand, welche eine Schriftrolle hält, nicht aber den Arm, was nicht ganz geschickt ist. Aber auch nur dieses Eine ließe sich tadeln; sonst steht die Behandlung schon auf überraschender Höhe. Durch die lebendige Auffassung, die meisterhafte Durchbildung und die wunderbare Klarheit im gelblichen Fleischton kommt das Gemälde bereits dem berühmten Bildniß Amerbachs von 1519 im Baseler Museum nahe. Ein rother Teppich liegt vorn auf der Balustrade. Blauer Himmel bildet den Hintergrund.

---

*) In Hamptoncourt befindet sich eine Tafel mit der Jahrzahl 1512, die Bildnisse eines Mannes in Pelz und Pelzmütze und einer Frau in braunem Kleide und weißer Haube enthaltend. Er ist, laut Beischrift, 52, sie 35 Jahr alt. Eine unverbürgte Sage nennt sie als die Eltern des Künstlers. Genaueres werde ich nachtragen, sobald ich das Bild aus eigener Anschauung kenne. Daß Waagen (Kunstwerke und Künstler in England. I. S. 365), zwar die eigenthümliche, lebendige Auffassung und den gelbbräunlichen Fleischton seiner frühesten Bilder hier wiederfindet, dabei aber die Hände noch schwach nennt, könnte mir Bedenken einflößen.

Ein Jahr später ist das im Corsamhouse, dem Landsitz der Familie Methuen, bewahrte Bildniß des Franz von Taxis entstanden, der dadurch bekannt ist, daß er die erste Posteinrichtung in Deutschland gemacht. „Wohlbeleibt und von behaglichem Ausdruck sitzt er an einem Tische, worauf Gold und Schreibzeug. In der Rechten hält er einen versiegelten Brief, in der Linken eine, einem Commandostab ähnliche Rolle." So beschreibt Waagen*) das Bild, welches „1514. Franciscus de Taxis annorum 55." bezeichnet ist, und dessen Lebendigkeit er rühmt. In der schönen, noch viel zu wenig gewürdigten Gemäldegalerie des Großherzogs von Hessen zu Darmstadt befindet sich ein halblebensgroßes Brustbild, welches durch den Professor Oppenheim in Frankfurt a. M. erst neuerdings dorthin gelangt ist, und sich früher im Besitz der Züricher Patricierfamilie Schinz befand. Es ist am unteren Rande mit .H. .1.5.1.5. .H. bezeichnet. Von Retouchen ist es nicht ganz frei. Wir sehen einen Jüngling mit schlichten Deutschen Zügen und blondem Haar. Bei aller Gelassenheit und Einfachheit hat er etwas Freies und Vornehmes im Wesen; und auf höhere Abstammung mag wohl auch das Scharlachroth von Kleid und Barett deuten, das sich vom himmelblauen Grunde wirkungsvoll abhebt. Mag die Farbenwirkung dieses reichen Anzuges noch so prächtig sein, sie läßt dennoch dem Antlitz das Uebergewicht. Das, wodurch es wirkt und worin die Schönheit liegt, ist die ungekünstelte Natürlichkeit, mit welcher der Dargestellte sich giebt. Stark tritt die Nase vor, der Mund ist wohlgebildet und voll. Die Augen blicken geradaus, ohne, wie es heutige Manier ist, den Beschauer zu suchen. Dadurch bleibt der Blick gesammelt in sich; und welches Leben in ihm bei aller Ruhe! Das ist Holbeins Art überall, wo er Bildnisse malt.

Wohl noch etwas früher als die eben genannten Porträte ist ein Gemälde entstanden, das ein eben so interessantes Denkmal in geschichtlicher Hinsicht als in kunstgeschichtlicher ist und sich wohlerhalten und völlig unberührt im Besitz des Banquiers Herrn Paul von Stetten zu Augsburg befindet. Es verewigt ein merkwürdiges Ereigniß der Augsburger Geschichte, denn es ist ein Votivbild zum Andenken des hingerichteten Bürgermeisters Ulrich Schwartz, einer der interessantesten Persönlichkeiten, welche gegen Ende des 15. Jahrhunderts in der Reichstadt aufgetreten sind. Schwartz, von der Zimmerleute Zunft, war ein Mann aus dem Volke,

*) Künstler und Kunstwerke in England. II. S. 306.

der sich zu der höchsten Stelle emporzuarbeiten gewußt hatte, und 1469 zum Bürgermeister gewählt wurde. In diesem Amte faßte er festen Fuß. Demokratische Reformen in der Stadtverfassung setzte er durch, verschaffte den Zünften und der Gemeine mehr Stimmen im Rath. Die verschiedensten Befugnisse vereinigte er allmälig in seiner Person und gelangte zu einer solchen Gewalt, daß er nicht nur seine eigene Wiederwahl fortwährend durchsetzte, sondern auch die Wahl seines Collegen vollständig in der Hand hatte und aus den Patriciern sich stets einen solchen Amtsgenossen, der ihm an Verstand und Kraft nicht gewachsen war, zu geben verstand. Ein wirkliches Urtheil über ihn sich zu bilden ist schwer; die Chroniken sind sämmtlich Organe der patricischen Seite, deren Parteifärbung nicht zu verkennen ist. Sie athmen Haß gegen Schwartz. Das Wichtigste indeß von dem, was seine Neuerungen eingeführt, blieb auch nach seinem Sturze bis zur Uebergabe Augsburgs an Karl V. bestehen und ist wohl eine zeitgemäße Reform zu Gunsten des Volkes gewesen. Aber wie Emporkömmlinge gewöhnlich thun, ließ auch er seine Macht fühlen und trat mit einem Stolz und einer Vermessenheit auf, welche die Patricier fast noch mehr als alle seine demokratischen Maßregeln erbitterten. Er war der Erste, der in seiner Familie die den Luxus beschränkende Hochzeitordnung übertrat; pomphaft waren auch seine eigene Tracht und sein ganzes Gehaben. Nur durch strenges Regiment konnte er unter solchen Umständen seine Stellung behaupten, und so ließ es seine Gewalt auch an Ausschreitungen nicht fehlen. 1477, zum sechsten Mal Bürgermeister, stand er auf der Höhe seiner Macht. Da ließ er zwei Patricier, die Brüder Hans und Leonhard Vittel, die sich auswärts unverhohlen über ihn geäußert, festnehmen und ihnen den Proceß machen. Mochten auch beide von stattlicher Herkunft und der Erstere ehemaliger Bürgermeister und kaiserlicher Hofrath sein, er ließ dennoch das Todesurtheil auf dem Perlachplatz öffentlich an ihnen vollstrecken. Aber auch für Schwartz wendete sich bald das Blatt. Als Leonhard zur Richtstätte geführt wurde, scholt er den Bürgermeister, der auf dem Rathhauserker stand, laut einen schwarzen Dieb und prophezeihte ihm, er werde übers Jahr am Galgen hängen. Das erfüllte sich. Als Schwartz auch 1478 wieder Bürgermeister und der einfältige Hans Ohnsorge sein patricischer College geworden, setzten die Gegner Alles daran, ihn zu stürzen, und wußten sich auch den Beistand des durch die letzte Gewaltthat erzürnten Kaisers zu gewinnen. Mitten im Rath nahm am 11. April der kaiserliche Vogt ihn und seine treuesten Anhänger ge-

fangen und wußte durch seine Autorität dem drohenden Aufruhr der Bürgerschaft vorzubeugen. Ohne Verzug wurde Schwartz auf die Folter gespannt, wo man ihm alle möglichen Geständnisse abpreßte, und eine Woche später, am 18. April, ward er in den köstlichen Kleidern, in denen er täglich zu prangen pflegte, zum Richtplatz geführt und an einem Galgen, den man eigens für ihn hatte neu machen lassen, erhängt.

Lange nach seinem Tode erst kann dies Votivbild entstanden sein, das einer seiner Söhne gestiftet*) Aber seine Geschichte klang noch lange in Augsburg fort; vierundzwanzig Jahr nachher wird Einer, der in Verdacht stand, mit ihm unter einer Decke gesteckt zu haben, nicht zum Zunftmeister der Zimmerleute bestätigt. Da konnte wohl die eigene Familie auch später noch seiner gedenken und ihn wieder zu Ehren bringen wollen. Ja es ist unter diesen Umständen sogar denkbar, daß sie es früher gar nicht hätte wagen können, ein derartiges Gemälde aufzustellen.

Wie die große Mehrzahl aller Votivbilder war auch dieses wahrscheinlich ein Epitaph, das, über der Familiengruft in der Kirche aufgehängt, die lebenden wie die todten Mitglieder des Hauses bei einer heiligen Handlung vereinigte. Das Motiv der Darstellung ist dasselbe, welches den Inhalt eines bekannten Holzschnittes von Ursus Graf bildet, Gott Vater, der eben streng Gericht üben will, durch Christi und Marias Fürbitte besänftigt. Unten kniet die ganze Familie, die Männer hier, die Frauen dort. Vorn Ulrich Schwartz selber, eine charaktervolle Persönlichkeit, energisch auch in seiner Glaubenszuversicht, mit welcher er den ewigen Richter über Tod und Leben um Vergebung seiner Schuld fleht. Dazu helfen ihm alle die Seinen im Gebet. Siebzehn sind es an der Zahl, die hinter ihm knien, seine Söhne, und Enkel, in Mannes-, Jünglings- und Knaben-Alter. Fast über Allen stehen die Namen geschrieben: Hans, Lucas, Marx, Ulrich, Simprecht, Sebastian, Matthäus u. s. w. Gegenüber die drei Frauen des Getödteten, am weitesten nach vorn die dritte, ihn überlebende, Anna, eine geborne Frieß; vierzehn Töchter schließen sich an. Die Wappen der drei Gemahlinnen sowie der Familie Schwartz sind auf der Tafel angebracht. Viele der Abgebildeten sind durch ein Kreuz als verstorben bezeichnet. In den Gewändern herrschen Schwarz und ein lebhaftes Roth vor.

Oben thront Gott Vater in grünem Mantel und dunkelblauem Kleide

*) Paul von Stetten. Kunst- und Handwerksgeschichte. I. S. 272 f.

über Wolken, aus denen zahllose Cherubimköpfe hervorschauen. Das große Schwert, mit dem er Gericht halten wollte, steckt er in die Scheide zurück, bewegt durch Christi und Marias Flehen. Jener, nur mit dem Purpur-Mantel, in welchem er einst von den Schergen verhöhnt ward, angethan, beruft sich auf seine Wunden, diese entblößt die Brust, welche den Gottessohn genährt. Was sie bitten, steht ihnen zu Häupten geschrieben; über Christus:

Vatter. sich. an. mein.
. wünden. rot.
Hilf. den. menschen.
. aus. aller. not.
Durch. meinen. bittern. tod.

Und über Maria:

Her. thun. ein. dein. schwert.
. das. du. hast. erzogen.
Vnd. sich. an. die. brist.
. die. dein. sun. hat. gesogen.

Und darauf lautet die Antwort des Allmächtigen:

Barmhertzigkait. will. ich. allen. den. erzaigen.
Die. da. mit. warer. rew. von. hinnen. schaiden.

So schlicht wie diese Worte, so schlicht ist auch die bildliche Darstellung selbst, aber klar, ergreifend und vernehmlich. In großartiger Einfachheit, Ruhe und Treue sind die unteren Bildnisse aufgefaßt. Von wie fester, ernst empfundener Andacht die älteren Personen, von wie holder, rührender Naivetät die Kinderköpfe, wie individuell und mannigfaltig Alle! Hier offenbart sich dieselbe Empfindung und derselbe Künstlergeist, denen später die kniende Familie des Bürgermeisters Meyer auf dem berühmten Madonnenbilde zu danken ist. Das allein reichte hin, um zu beweisen, daß nicht, wie in Paul von Stettens Kunst- und Handwerksgeschichte angegeben und jetzt noch in Augsburg behauptet wird, Holbein der Vater, sondern Holbein der Sohn der Urheber ist. Dasselbe thun die Gestalten des Heilandes und seiner Mutter dar in ihrer Lebhaftigkeit und Leichtigkeit, ihrem fast theatralischen Pathos in Haltung und Geberde, wie es kaum sonst die Deutsche Kunst jener Zeit kennt. Entschieden porträtartig ist Marias Kopf, nicht gerade regelmäßig in den Zügen, sprechend im Ausdruck und durchaus weltlich. Wie ihr Angesicht ganz nach dem Leben genommen ist, so zeigt sich auch das eingehendste Naturstudium in ihrer ganzen Figur,

besonders in ihren vielleicht zu kräftig gebildeten, beinahe männlichen, aber meisterhaft verstandenen Händen. Auch gegen seine Bilder von 1512 ist jetzt der Künstler schon ein gut Stück vorangekommen; die Farbe ist klarer, die Composition von größtem Geschick und glücklicher Massenvertheilung; es offenbart sich ein eigener Sinn für Größe und Entschiedenheit der Motive. Die Gefühlsweise des 16. Jahrhunderts kommt immer entschiedener zum Durchbruch.

Das Originellste im ganzen Bilde ist aber die Erscheinung Gott Vaters. Es ist ein Kopf, der uns in Holbeinschen Jugendarbeiten nicht nur dies eine Mal begegnet. Derselbe Mann wurde auf einem der Altarflügel von 1512 als Petrus gekreuzigt, derselbe kommt auf der berühmten Sebastianstafel, von welcher wir gleich reden werden, unter den Zuschauern vor. Ihn zeigt auch ein Profilbild in der dritten Mappe der Berliner Silberstiftzeichnungen. Diese Köpfe aber haben sämmtlich die größte Aehnlichkeit mit dem Gesicht, das in Sandrarts Teutscher Akademie als Porträt Holbeins des Vaters gegeben ist. Hier ist er freilich nach Manier des 17. Jahrhunderts etwas idealisirt, aber namentlich wenn man den Stich bei Sandrart Zug für Zug mit dem Kopfe der Sebastianstafel, der in der Haltung am ähnlichsten ist, vergleicht, kann man sich dem Ergebniß, daß es Einer und derselbe ist, nicht entziehen. Die Bildung von Wangen und Nase, die bedeutsame untere Stirnpartie, welche die Augen gewichtig beschattet, die ganze Art, mit der sich die Brauen zusammenziehen, findet sich hier wie dort und läßt keinen Zweifel zurück. Früher hat man das Porträt bei Sandrart für einen bloßen Phantasiekopf halten wollen, aber das Bild, welches er daneben von Sigmund Holbein giebt, fanden wir durch dessen übereinstimmendes Bildniß in Berlin beglaubigt. Beide Köpfe versichert er in Zeichnungen des jungen Hans Holbein von 1512 besessen zu haben*); ist das eine bestätigt, so dürfen wir auch dem anderen trauen.

Aehnlichkeit ist auch mit dem früheren Bilde auf der Paulusbasilika da; doch ist deutlich zu bemerken, daß wohl ein Jahrzehnt seitdem vergangen ist. Das Gesicht des jüngeren Mannes hatte durch größere Fülle und dadurch, daß die Oberlippe frei von Bart ist, einen weicheren Charakter; auch hat der Mund, dem die Zähne fehlen, einen etwas anderen Ausdruck erhalten. Das in Stirn und Nacken hineinhängende Haar

*) Siehe Seite 120.

Haar und der große Bart sind noch eben so lang und künstlerisch untergeordnet, nur daß ihr kräftiges Braun unterdessen sich in Silbergrau verwandelt hat. Sorgen und Arbeit ließen durch tief gegrabene Furchen ihre Spur im Antlitz zurück. Treue und Redlichkeit wohnen jetzt wie früher in den Zügen. Aber an die Stelle der anspruchslosen Milde und stillen, innigen Bescheidenheit trat erprobtere Entschiedenheit und tieferer, fast schmerzlicher Ernst. — Daß der junge Maler, um Gott Vater darzustellen, dies nicht besser zu thun wußte, als mit den Zügen seines eigenen Vaters, ist eine Naivetät des Gefühls, die ergreifend wirkt.

Im Knauf des Schwertes, welches Gott Vater hält, steht ein Monogramm des Künstlers, chronologisch das erste, das ich von ihm kenne: HH

Während die Frühzeit des Künstlers bereits Arbeiten von solcher Bedeutung aufzuweisen hat, werden im Amerbachschen Inventar zwei große Bilder des Baseler Museums als Jugendwerke Holbeins aufgeführt, bei denen sich Mangel an Geschmack und Schönheit auf das empfindlichste geltend macht. Ein großes Nachtmahl ist das eine*). Die Scenerie wird durch eine imposante Säulenhalle im Renaissancegeschmack gebildet, in deren Hintergrund man die Fußwaschung sieht. Der Heiland ist im Ausdruck ziemlich flach; ungeschickt liegt ihm Johannes im Schooße. Bedeutender aber sind die Apostel, höchst mannigfaltig im Ausdruck, bald nachdenklich, bald eifrig mit einander redend, bald gen Himmel blickend und ihre Unschuld lebhaft betheuernd. Judas im gelben Kleide mit rothen Haaren ist aufgesprungen, um sich den Bissen zu holen, den Christus eben für ihn aus der Schüssel langt. Seine Armensündermiene und das niederschmetternde Schuldbewußtsein, das sich seiner bemächtigt, könnten nicht sprechender sein. Petrus aber gegenüber hat beide geballten Fäuste auf den Tisch gelegt und macht ein Gesicht, als ob er bei sich dächte: Hätt' ich dich, wie wollt' ich dich! — So in das Drastische geht hier der Realismus. Aber es spricht sich darin zugleich eine solche Macht und souveräne Sicherheit aus, daß wir nicht den Vater, nicht irgend ein anderes Mitglied der Familie als Urheber annehmen dürfen. Wer das gemacht, steht mit beiden Füßen im sechzehnten Jahrhundert, und nicht blos auf der Schwelle des Ueberganges. Es ist eine eminente Kraft, aber eine jugendliche Kraft, die hier einmal überschäumt. Dem zu widersprechen vermag selbst die

*) Holbeinsaal Nr. 5.

Ueberfülle in der Composition nicht, ebensowenig wie die große Flüchtigkeit der Behandlung und die geringeren Vorzüge der Farbe, welche zwar von außerordentlicher Wirkung und Energie, aber minder fein abgewogen, manchmal vielleicht etwas hart und trocken und durch die Zusammenstellung von einem grellen Gelb, trüben Roth und unreinen Blau weniger angenehm ist.

Durchaus die gleiche Behandlung zeigt eine zweite große Leinwand, Christi Geißelung. Es sind dieselben Vorzüge und dieselben Mängel, nur daß das Maß hier noch weit rücksichtsloser überschritten ist, und die Wirklichkeitstreue sich bis in das Gräßliche und Widerwärtige steigert. Hier ist ausgebildet, was bei der Kreuzigung Petri in der Anlage vorhanden war. Von scheußlicher Rohheit sind die drei Knechte, die auf den Heiland losschlagen, und der zur Thür hereinblickende Pilatus ist nicht anders, als Holbein der Vater Aehnliches giebt. Doch erst im Christus selbst hat das Entsetzliche den höchsten Grad erreicht. Durch die Stricke, welche ihn an der Brust und den Handgelenken der emporgezogenen Arme umschnüren, ist er halb aufgehängt. Unter den Schlägen scheint er in die Höhe zu springen und preßt gewaltsam das linke Bein über das rechte. Mit den schrecklichen Blutspuren der Geißelhiebe ist die ganze Gestalt übersäet. Was sein Kopf ausdrückt, ist die höchste Gewalt des körperlichen Schmerzes; er schreit laut auf.

So etwas zu malen ist freilich eine künstlerische Verirrung, so schwer es nur eine giebt. Aber Talent ohne Gleichen und überraschende Kraft offenbaren sich auch auf dem Abwege in das Widrige. Waagen*) möchte nur das Abendmahl für eine Arbeit des jüngeren Holbein, die Geißelung aber für ein Werk des Vaters halten. Beide Gemälde indeß zeigen unter sich eine so völlige Uebereinstimmung in Farbe, Vortrag und Charakter, daß nur Einer und derselbe sie gemacht haben kann. Wo ältere Quellen nur in so verschwindendem Maße da sind, muß man auf das Vorhandene desto entschiedeneres Gewicht legen. Es würde sehr bestimmter Gründe bedürfen, um die Aussage des Amerbachschen Inventars zu entkräften. Von Basilius Amerbach, dem Sohn des großen Sammlers, rührt es her. In seinen Aufzeichnungen kommen einzelne Irrthümer vor. Hier aber dürfte es am wenigsten denkbar sein, daß ihn Kenntniß und Gedächtniß im Stich gelassen hätten. Was seines Freundes

*) Kunstwerke und Künstler in Deutschland. II. S. 268, 270.

Holbein Jugendarbeiten seien, das hatte der Vater ihm sicherlich oft genug gesagt.

Aber wie erklärt sich diese Verirrung von Talent und Kraft? wie erklärt sich diese Sünde wider den Geschmack bei einem Künstler, den gerade der angeborene Sinn für Schönheit über Alles um ihn her hinaushebt, von dem wir auch aus frühester Zeit Werke, in welchen er diesen Sinn bewährt, gesehen? Und in welche Zeit sind diese Jugendarbeiten zu setzen? In der Baseler Epoche ist kein Raum mehr für sie. Schon Holbeins letzte Augsburger Werke stehen auf einer Höhe, die solchen Umschlag unmöglich macht. Sollten Abendmahl und Geißelung vielleicht noch früher als die Augsburger Flügelgemälde von 1512 und das was sich ihnen anschließt zu setzen sein? Mir scheint es kaum möglich; denn abgesehen davon, daß wir dann in eine gar zu frühe Kindheitsepoche zurückgreifen müßten, spricht sich in den beiden Gemälden zu Basel, mögen sie an Geschmack jenen Augsburgern noch so weit nachstehen, doch schon wieder ein Fortschritt aus. In ihrer Fülle von Kraft, die sich nicht zu lassen weiß und über die Grenzen ungestüm hinauswogt, scheinen sie eine Art Sturm- und Drangperiode zu bezeichnen, die in Holbeins sonst so gleichmäßige Entwicklung plötzlich hereinbricht und einen Rückschlag übt. Solch einen Losbruch des äußersten Realismus, der aber ebenfalls bald überwunden wird, werden wir auch später einmal, in seiner Baseler Zeit, beobachten können.

Wir haben oben versucht, auffallende Verschiedenheiten der Behandlung bei Gemälden des älteren Holbein mit Verschiedenheiten, die im Auftrage selbst lagen, mit dem Unterschiede der Preise zu erklären. Auch hier, glaub' ich, ist es am Platze, für das Besondere der Bilder den Grund in der Art der Aufgabe zu suchen. Beide sind mit äußerster Flüchtigkeit und, was um jene Zeit ja ganz ungewöhnlich ist, auf Leinwand gemalt. Die Annahme, sie seien zu Altarbildern bestimmt gewesen, ist dadurch schon ausgeschlossen. Sie haben wahrscheinlich irgend einem vorübergehenden Decorationszweck bei einer kirchlichen Feier oder ähnlichen Gelegenheiten gedient. Dadurch erklärt sich die nicht auf feine künstlerische Durchbildung, sondern auf einschlagenden, kräftigen Effekt hinarbeitende Behandlung. Als sie ihre Bestimmung erfüllt hatten, wurden sie dem Maler wahrscheinlich zurückgegeben; er bewahrte sie auf und so kamen sie später in seines Freundes Hand.

In der Berliner Gemäldegalerie*) wird dem Künstler ein kleines

*) Nr. 583 a.

Bildchen aus der Hirscher'schen Sammlung zugeschrieben, welches ihm in der That so nahe steht, daß es wohl aus dem Ende seiner Augsburger Periode herrühren könnte: ein Prämonstratenser-Abt, welchen der Stifter des Ordens, Sanct Nortbert, Erzbischof von Magdeburg, der heiligen Agnes empfiehlt. In den Heiligen erblicken wir gebildete Leute, die in gefälligen Formen mit einander verkehren; die Köpfe sind höchst lebendig, namentlich die männlichen; die Figuren zeigen gedrungene Verhältnisse; die Ausführung ist von anziehender Sorgfalt, höchst studirt und verständnißvoll im Faltenwurf, mit hübscher landschaftlicher Ferne.

Für eine frühere Arbeit des Künstlers hält Waagen*) auch eine heilige Katharina in der Kirche zu Annaberg. Die feinen Züge, den schönen Ausdruck, die zarte Behandlung des Haares lobt er besonders. Da die erst neu gegründete Stadt auch sonst Kunstwerke in Augsburg bestellt hat, zum Beispiel den 1522 aufgestellten Hochaltar, welchen nach der Chronik ein Meister Adolf in Augsburg gemacht, so ist es um so glaublicher, daß auch ein Werk von Holbein hier zu finden ist. Das Monogramm HH, welches Waagen anführt, spricht ebenfalls dafür. Ich kenne bis jetzt das Gemälde nur aus der Zeichnung eines Freundes, auf welcher das Monogramm nicht angegeben ist. Die Grazie der schlanken Gestalt der Geschmack und die Kenntniß im Faltenwurf bestätigen aber die Meinung des ausgezeichneten Kenners. Die Stifter-Familie kniet unten. Ganz in der Ferne sieht man das Rad durch den Blitzstrahl zerschmettert.

Die Krone alles dessen, was Holbein in Augsburg geschaffen hat und überhaupt eines der vollendetsten von allen Werken, die wir von ihm besitzen, ist ein Altar in der Münchener Pinakothek, dessen Flügel sich schon von jeher dort befanden, aber bis in die jüngste Zeit unter der irrigen Benennung Holbeins des Vaters, während das Mittelbild erst neuerdings aus der Augsburger Galerie dorthin gelangt ist. Ursprünglich scheint auch diese Schöpfung für das Katharinenkloster gemalt worden zu sein; sie soll sich wenigstens bei der Aufhebung des Klosters in demselben befunden haben.

Der abschriftliche Auszug der Klosterannalen, welchen Waagen**) und Passavant***) benutzten, enthält eine Stelle, welche auf dieses Gemälde geht: „Item Magdalena Imhofin hat den Sebastian den Reyen von dem kunst-

*) Kunstwerke und Künstler in Deutschland I. S. 49.

**) Kunstwerke und Künstler in Deutschland II. S. 26.

***) Kunstblatt 1846 S. 185.

rich Mahler Holbein 1515 mahlen lassen, und dafür 10 Gulden geben, weiters noch jede Bayschwester 2 Gulden dazu; so vill ist daßelb Bildt gestandten, wurde am Kreuzaltar aufgestellt im Jahr 1517 nachdem die Kirch neugebaut war."

Die Fälschung in diesen Auszügen mußten wir schon früher rügen; aber besonders hier ist die Interpretirungskunst so weit getrieben, daß sich Alles, was man wollte, ergeben hat. Die Kunstgeschichte hat sich denn auch lange genug dadurch täuschen lassen, mochte auch „Bayschwester" für „Layschwester" ein noch so verrätherischer Irrthum sein. Im Originale lautet die Stelle so:

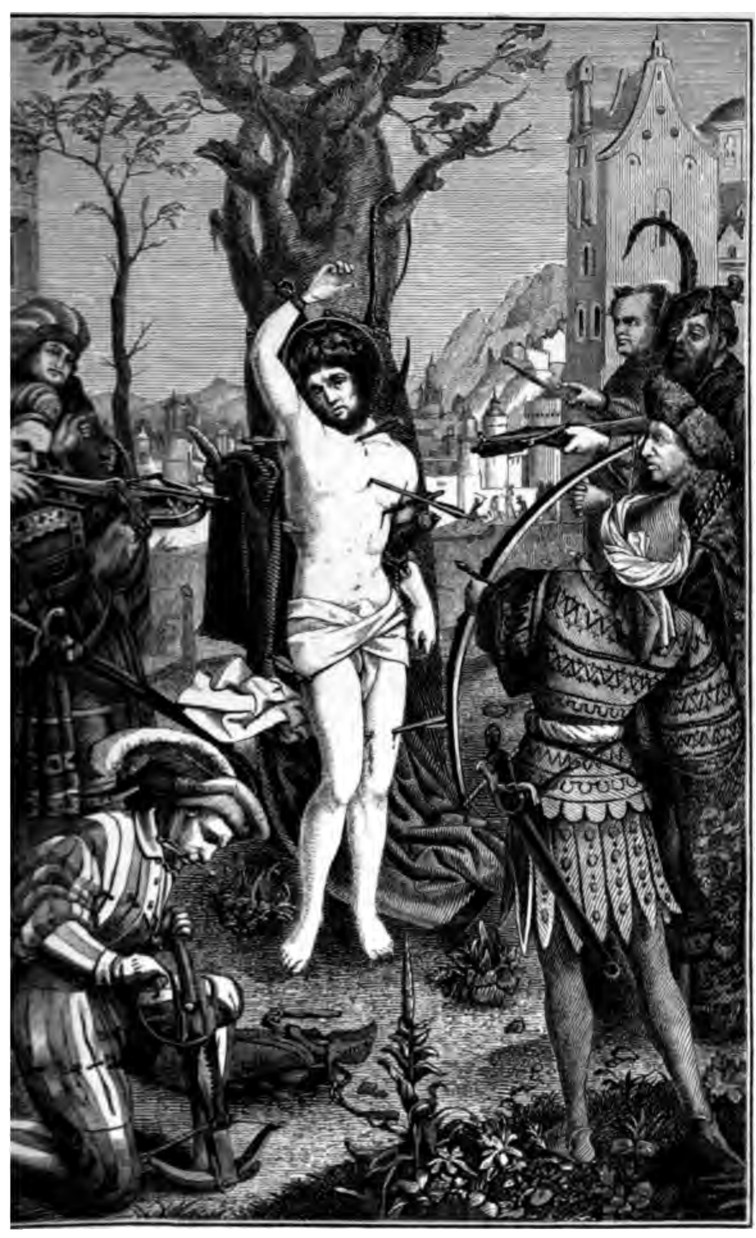
„Item Sw. Magdalena imhoff hat hergeben an S. Sebastian den Neuen zu dem heil. Kreiz auf dem Altar 3 Gulden. Und die lay Schwestern 2 f. souill ist dasselb bildt gestandten od. zu teutsch daß es Kost hat."

Hier also steht kein Malername, hier ist von keinem kunstreichen Maler Holbein, ja überhaupt von keinem Holbein und selbst gar nicht einmal von malen lassen die Rede. Hie ist weder für die Bestellung noch für die Aufstellung eine Jahrzahl gegeben. Die Stelle scheint überhaupt nicht auf unser Gemälde zu gehen. Wer sie ganz unbefangen liest, wird auch nie auf den Gedanken kommen, sie darauf zu beziehen. Das Sebastiansbild kann unmöglich „zu dem heil. Kreiz auf dem Altar" kommen. Es ist selbst eine Altartafel, neben welcher kein heiliges Kreuz mehr Platz hat. Der Sinn scheint vielmehr der zu sein, daß die Schwestern zu einer geschnitzten Kreuzigung, einer Altargruppe oder einem Altarschrein, noch eine Sebastiansfigur hinzumachen oder eine ältere Statue dieses Heiligen durch eine neue ersetzen ließen. Dazu paßt auch der äußerst geringe Preis, im Ganzen fünf Gulden. Für ein Gemälde ist derselbe unmöglich, und die interpretirende Abschrift sah sich denn auch veranlaßt, ihn zu erhöhen. Für eine Holzskulptur würde aber das Geld vollkommen hinreichen, denn Schnitzwerke wurden damals noch schlechter als Gemälde bezahlt. Daß von dem Sebastiansaltar sonst nicht in den Annalen die Rede ist, darf nicht auffallen. Die Nonne Dominika Erhardt schrieb ja erst im vorigen Jahrhundert ihre Nachrichten nach den alten Rechnungen zusammen und mußte sich an das halten, was sie noch vorfand. Wo sie schweigt, wird sie eben nichts vorgefunden haben. Auch von den Altarflügeln aus dem Jahre 1512, die doch zu einer Stiftung der Priorin Veronika Welser gehörten, sagt sie ja nichts.

Passavant spricht von der Jahrzahl 1516, die auf dem Sebastianbilde stehe. Es mag ein Irrthum sein; ich habe sie nicht finden können. Die Daten von 1515 für die Bestellung und 1517 für die Aufstellung gehören ebenfalls nur den gefälschten Annalen und nicht der ursprünglichen Quelle an, und so fallen alle Nachweise über die Entstehungszeit fort, die sonst für so sicher in der Kunstgeschichte galt. Sachlich wird indeß dadurch nichts geändert; die Interpretation scheint, indem sie sich an die Geschichte des Klosters hielt, ganz das Richtige getroffen zu haben. Der Neubau der Kirche zu St. Katharinen wurde 1515 durch die Priorin Veronika Welser angeregt, 1516 unter den Baumeistern Hieronymus Imhof und dem Zunftmeister Hans Engelberg begonnen, und war 1517 soweit vollendet, daß die Altäre gesetzt werden konnten. Die Bestellung des Sebastianaltars hing aber offenbar mit dem Neubau der Kirche zusammen, ebenso wie durch den Neubau des Klosters früher die Basiliken und andere Tafeln zum Schmucke von Kreuzgang und Kapitelhaus hervorgerufen wurden. 1517, bei der Aufstellung der Altäre, war der Künstler nicht mehr in Augsburg; sein Werk mag er also 1516, ehe er fortzog, vollendet haben.

Das Martyrium Sebastians bildet den Inhalt des Mittelbildes. Der entkleidete Heilige steht an einen Baume gebunden; sein rechter Arm ist oberhalb des Hauptes mit Stricken an den Stamm, sein niederhängender linker an einen vorspringenden Ast gefesselt. Durch die Lage der Arme, die Wendung des ganzen Körpers kommt eine Stellung heraus, die an einen ruhenden Apollon oder Bacchus aus der Plastik des Alterthums erinnert. Das ist auch bei vielen Italienischen Gemälden dieses Heiligen der Fall. Die edle Rechte nur etwas tiefer noch, nur auf das Haupt selbst gestützt, statt über ihm angebunden, und der linke Unterarm auf den Stamm gelehnt, statt angefesselt herabzuhängen, so würden wir die Hellenische Statue vor uns haben. Kann das eine blos zufällige Uebereinstimmung sein? Antike Statuen hatten die Fugger in ihrer Kunstsammlung*). Alterthümer waren auch in Peutingers Besitz und wo Originale nicht ausreichten, hatten wandernde Maler sicherlich Copien und Skizzen aus Italien mitgebracht. Verständniß der Form, Richtigkeit der Verkürzungen, Anmuth der Linien zeichnen die schlanke Gestalt des Heiligen aus; höchstens möchten gegen den herrlichen Oberkörper die Beine etwas schwächer sein. Das ist eine Nachwirkung von des Vaters

*) P. v. Stetten, Kunst- und Handwerksgeschichte I. S. 362.



Sebastians Tod.

Altar des heiligen Sebastian.

(München, Pinakothek.)

Art; dennoch geht es keineswegs in das Störende und zeigt gegen diesen immerhin einen erstaunlichen Fortschritt. Ich glaube, man kann es dreist aussprechen, daß dieses die schönste nackte Figur ist, welche bis dahin die Deutsche Kunst hervorgebracht. Wie hat sich Holbein die Natur angesehen! er zuerst von seinem Volke mit freiem, ungetrübtem Blick. Auch der Kopf des Jünglings ist nicht minder schön mit seinem krausen braunen Haar und dem Bart um Kinn und Wangen, der so ansprechend das Antlitz umrahmt. Tief geht ihm der Schmerz, im Körper wie in der Seele. Durch das Antlitz zuckt das Wehe; doch der leise geöffnete Mund drängt jeden Klagelaut zurück. Sebastian leidet nicht blos, er duldet; geistige Hoheit wird Herr aller leiblichen Pein.

Seiner sind alle übrigen Gestalten werth. Wie klar sprechen sie aus was geschieht! Später freilich gelangt der Meister noch zu hinreißenderer Beweglichkeit und kühnerer Schilderung des Augenblicklichen in ähnlichen Compositionen; hier ist Alles noch ruhiger und gehaltener, echt dramatisch aber trotzdem. Zum Dramatischen sahen wir Holbein den Vater die dramatischen Charaktere liefern; der Sohn thut mehr: er setzt sie entsprechend in Scene. Jeder hat seine bestimmte Rolle und weiß sie zu spielen, jeder ist zugleich ein nothwendiges Glied im Ganzen, das gerade aus diesen Zügen sich so zusammensetzen muß.

Mit feiner Berechnung klingt auch der vergangene und der unmittelbar folgende Moment im gegenwärtigen mit. Bereits ist Sebastians Körper mit Pfeilen durchbohrt. Von den Mördern will eben der eine sein Geschoß von der Sehne schnellen, ein Anderer mit rothen Aermeln und grünem Wams wählt sich behutsam messenden Blickes das Ziel, während der dritte, roth gekleidet, mit Vollbart und Barett, den Bolzen zum erneuerten Schuß eben einlegt und der vierte, seinen Pfeil zwischen den Zähnen, die Armbrust im Knieen spannt. Diese Gestalt ist eine der besten von allen, im ganzen Körper und in allen Bewegungen wunderbar verstanden. Wie sitzt der Arm an dem Körper; wie ist die Kraftanstrengung ausgedrückt! Harte, kalte Gefühllosigkeit, der Tödten ein gewohntes Geschäft ist, spricht aus seinen Zügen. Fordert aber die Handlung auch, daß in ihr das Element des Bösen auftritt, so ist der Künstler ökonomisch damit umgegangen, er übersättigt uns nicht damit. Des Zielenden Gesicht ist durch Hand und Kolben halb verdeckt. Der Schießende mit Bogen und Krummsäbel in der abenteuerlichen Tracht ist sogar völlig vom Rücken gesehen. Hinter ihm steht der Beamte des Kaisers Diokletian, welcher das Urtheil voll-

strecken läßt, im langen, pelzverbrämten Talar und mit goldener Amtskette, ein schlauer Jurist, der auch das Verbrechen mit Würde und einem Schein des Rechtes zu umgeben weiß, mit vornehmer Handbewegung auf das Schlachtopfer deutend. Welche kalte Selbstsucht in diesem weichen, wohlgepflegten Gesicht mit der vorgeschobenen Unterlippe! Alle Umstehenden aber sind ergriffen von dem Vorgang; Rührung spricht sich sogar in dem indolenten dicken Herrn zur Linken aus; aber noch tiefer ist der wackre, alte Graubart erschüttert, um dessen Schulter jener seinen Arm schlingt. Der ist es, welchem Holbein seines Vaters Züge gegeben hat; im einfachen blaugrünen Kleide, Tasche und Schlüssel am Gurt, einen Stab in der Rechten, steht er da; Mitleid und Verständniß reden aus seinen treuen Zügen und bewundernd zeigt er auf den Märtyrer hin. Im bartlosen Alten mit dem spärlichen Silberhaar gegenüber hat sich aber das glühende Mitgefühl zum erhabenen Unwillen gesteigert; den Ausbruch desselben hält nur die Nähe der Gewalt zurück; mit gefalteten Händen steht er da, keinen Blick vom Heiligen wendend.

Bei dem einen der Schergen, dem Knienden ganz vorn, hat der patriotische Maler sich wieder den Spaß gemacht, ihn von Kopf bis zu Fuß in die Farben des Erbfeindes, blau und weiß, zu kleiden. Nicht bloß der alte und allgemeine Haß gegen die Bairischen Nachbarn scheint diesmal der Grund zu sein. Die Stadtgeschichte theilt uns etwas mit, das hier sicherlich die besondere Veranlassung war. Ende des Jahres 1515 war plötzlich über Nacht einmal eine Bairische Fahne an der Capelle über der Lechbrücke aufgehängt worden. Das war ein Hohn, der die Bürgerschaft in Aufregung versetzen mußte. Bis weit in das folgende Jahr dauerten die diplomatischen Verhandlungen hierüber und die Beschwerden bei Herzog Wilhelm in München fort. Dies Tagesereigniß ist sicher nicht spurlos an dem jugendlichen Maler vorübergegangen; er war gut reichstädtisch gesinnt und wies den verhaßten Baiernfarben, die so am unrechten Orte geprangt hatten, in seinem Bilde dafür eine weniger ehrenvolle Stelle an.

Moderner Geist lebt in Handlung und Gestalten, moderner Geist spricht sich aber auch aus in der ganzen Scenerie. Erst der Neuzeit gehört das Gefühl für die landschaftliche Schönheit an, und besonders der Norden ist es, dem nun die Sprache der Natur verständlich wird. Es ist als müßte er ihr mit desto größerer Hingebung lauschen, je mehr er ihr durch das weltverachtende Mittelalter, die naturfeindliche Gothik entfremdet worden war. Zuerst ward die Landschaft in den Flandrischen Gemälden





Die heiligen Barbara und Elisabeth.

ausgebildet: in Deutschland hielt sie der Zwang des alten Geistes noch lange fern; erst am Wendepunkt vom fünfzehnten zum sechzehnten Jahrhundert bringt sie durch. Mit tiefster Empfindung weiß sie Dürer darzustellen; auch Holbein der Vater versucht sich in ihr. Freier, wahrer und mit feinerem Sinne malt sie Holbein der Sohn, der hiefür kaum hinter Dürer zurückbleibt. Wie prachtvoll ist die Gegend, und dabei wie traulich und heimisch, in die er uns hier schauen läßt. Stolz baut am klaren, breiten Strome eine Stadt sich terassenförmig empor mit hohen Mauern und festen Thürmen, Kirchen, die aus den Häusern himmelan steigen und dem Castell, das vom Bergabhang niederschaut. Ganz Deutsch-mittelalterlich sieht Alles aus, aber ein paar kecke Renaissance-Anfänge tauchen bereits auf, hier ein Kuppelbau und dort zwei dorische Säulen, die einen Erker krönen. Auch Staffage ist angebracht; fern sehen wir einen Angler sitzen, außerdem aber noch in ganz kleinen Figuren den Schluß der Geschichte Sebastians, welcher sich von den Pfeilschüssen wieder erholt hatte und nun erschlagen wird. Fern aber steigt ein kühnes Schneegebirge auf. Das sind die Alpen, wie man sie bei klarem Wetter von Augsburgs Wällen erblickt. Holbein mag ihnen auch vielleicht näher gekommen sein, ihre Thäler hie und da mit Stift und Zeichenbuch durchstreift haben. Wir lernten ja unter den Kopenhagener Blättern ein paar Landschaftskizzen aus Wald und Gebirge kennen.

Klarer, sonnenheller Tag breitet sich nicht blos über die schöne, freundliche Gegend, sondern über die ganze Darstellung aus. Der trefflich gemalte Körper des Heiligen bildet den leuchtenden Mittelpunkt, wirkungsvoll sich abhebend von dem rothen Mantel, der hinter ihm vom Ast herunterhängt. Wie kräftig und harmonisch wirken die bunten, malerischen Trachten der Uebrigen mit! Alles ist energisch, warm und von durchsichtiger Heiterkeit.

An Studien zu seinem Bilde hat es Holbein nicht fehlen lassen. Die meisterhafte Originalzeichnung dazu, mit der Feder und leicht getuscht, hat Waagen in der berühmten Florentiner Sammlung, wo man den Urheber nicht kannte, gefunden. Vier Blätter Silberstiftskizzen zu Einzelheiten des Gemäldes finden sich in Kopenhagen vor, zum Sebastian selbst, zum anlegenden Schützen und zu den Händen mehrerer Personen, ganz in der Haltung und Geberde wie sie ausgeführt sind.

Zwei hohe jugendliche Frauengestalten, Sancta Barbara und Sancta Elisabeth stehen auf den Innenseiten der Flügel. Goldene

Kronen schmücken beiden das Haupt, denn aus königlichem Geschlecht sind sie entsprossen; kostbare Ringe tragen sie an den Fingern und in reicher Tracht, wie Prinzessinnen aus des Malers Tagen, wandeln sie über den Marmorboden einher. Barbara mit weißen, weiten, bauschigen Aermeln und blauem, golddurchwirktem Kleide mit Hermelinbesatz, Elisabeth in pelzverbrämtem Gewande, beide in Purpurmäntel gehüllt Nach dem Leben ist jeder Kopf gezeichnet. Verklärt zum Ideal, verleugnet er dennoch seinen Bildnißcharakter nicht. Barbara, die keusche, kaum noch aufgeblühte Jungfrau, neigt den Blick in andächtig ernster Versunkenheit auf den Kelch in ihrer Hand und die Hostie, welche darüber schwebt. Naher innerer Verkehr mit Gott und seinen Wundern spricht sich in ihren Zügen aus.

Und wie in ihr der Glaube, so hat in Elisabeth die Liebe Gestalt gewonnen. Liebe und Weiblichkeit ist Eins, und so erblicken wir das höchste und reinste Bild des Weiblichen in ihr, die nicht, wie die Gefährtin, der noch unerschlossenen Knospe gleicht, sondern in voller, reich entfalteter Schönheit erscheint. Unschuld ist aber noch immer über sie ausgegossen, und so kommt sie leicht einhergeschritten, mit kaum hörbarem Tritt, um wie eine Himmelsbotin Trost und Erquickung da zu bringen, wo man ihrer bedarf. Zierlich faßt sie mit der Rechten den niedergleitenden Mantel zusammen, in dem sie Brod verbirgt, mit der Linken gießt sie Wein in die Schale eines der drei Bettler, die ihr zu Füßen knien. Es ist noch alterthümlicher Brauch, daß diese etwas kleiner gebildet sind als die Hauptfigur, der die größte Geltung zugesichert bleiben soll. Sonst ist aber nichts Alterthümliches in ihnen; mit so treuer, durchdringender Erfassung des Wirklichen sind sie gebildet, wie nur die Neuzeit es vermag. Dadurch hat merkwürdigerweise dieses Bild auch eine große Bedeutung für die Geschichte der Medicin. An diesen drei Bettlern sind, wie Virchow beobachtet hat*), die Symptome des Aussatzes, sowohl in seinen tuberösen als maculösen Formen, ganz wie sie noch heute in Norwegen vorkommen, mit höchster Treue gemalt, und legen ein untrügliches Zeugniß ab zu einer Zeit, in welcher medicinische Quellen noch gänzlich fehlen. In Augsburg bestanden damals drei Siechhäuser für Aussätzige. Bewohner eines solchen müssen dem Künstler als Modell gedient haben. Das ist auch in künstlerischer Hinsicht überaus interessant, weil es Holbeins ganze Hingebung und Consequenz im Erfassen der Natur zeigt. Der Frage ob eine Krank-

*) Virchow's Archiv für pathologische Anatomie 2c. B. XXII, XXIII. Berlin 1861.

heit, besonders eine solche Krankheit, überhaupt noch der Gegenstand künstlerischer Thätigkeit sein könne, hat Virchow bereits mit feinem Verständniß geantwortet, indem er darauf hinwies, daß es nur die Schuld unserer Zeit mit ihrem verschämten in vielen Dingen anschauungslosen Wesen ist, wenn sie sich zu solcher reinen, überall aus dem wirklichen Leben schöpfenden Anschauung nicht zu erheben vermag, und daß vom künstlerischen Standpunkt ein kranker Mensch ebenso sehr geeignet ist, den Gedanken eines Kunstwerkes ausdrücken zu helfen, als ein zerfallenes Haus oder ein verkrüppelter Baum. Nur indem hier das tiefste menschliche Elend geschildert wird, kommt auch der Segen zum Ausdruck, den in dies Leiden hinein die Heilige bringt. Mit wie treuer, inniger, rührender Zuversicht blickt der junge mit Geschwüren übersäete Kranke, dem sie ein Brod gespendet, zu ihr empor. Bei dem hageren Alten, dem sie die Schale füllt, und dessen Bein verbunden, dessen ganzer Schädel mit einem Pflaster überklebt ist, schaut die stille Dankbarkeit durch allen Schmerz hindurch, der sein Gesicht verzerrt. Der dritte aber, hinter ihm, dessen gebräuntes Gesicht so wild von Haar und Bart umwuchert ist, blickt in glühendster Begeisterung zu ihr empor. Um dies Erquicktsein in Leid und Wehe recht zu schildern, war auch diese ganze furchtbare Schilderung von Elend und Krankheit nothwendig, sie war nothwendig um die überirdische Herrlichkeit der Heiligen in das volle Licht zu setzen, die so tief vom Mitleid ergriffen ist und dennoch wie verklärt, so hoch, rein und friedevoll über all dem Jammer steht, als wäre sie gar nicht von dieser Welt. Schöneres kann es nicht geben, als dieses Angesicht, das von den blonden Locken und dem reizend über Stirn und Schulter fallenden Schleier so anziehend umschlossen ist und sich so leise, so holdselig neigt.

Anmuth leuchtet aus den Zügen, Anmuth aus der ganzen Gestalt, durch das, was von der gothischen Biegung noch übrig geblieben, nur erhöht. So schön wie Haupt und Hals sind auch die Hände durchgebildet, verstanden, wohlgeformt, von unnachahmlicher Grazie der Bewegung.

Man stelle Alles daneben, was bis dahin die Deutsche Kunst geschaffen, Allem wird diese eine Gestalt durch reine Schönheit voranstehen. Hier tritt der seltene Fall ein, daß man an ein Deutsches Werk den allgemeinsten Maßstab der Schönheitsgesetze legen kann. Nicht blos relativ, mit Rücksicht auf die Schranken, welche der vaterländischen Kunst gesetzt sind, mit Rücksicht auf das, was sie sonst kann und geschaffen hat — nein, absolut schön ist diese Figur. Formen, Linien, Empfindung sind von

gleicher Vollkommenheit. Höchstens kommen ganz unten im Faltenwurf einige verwickelte nicht ganz ruhige Partien vor, welche noch an den Zustand erinnern, aus welchem sich der Künstler emporgearbeitet hat. Sonst ist gerade die Gewandung von hoher Trefflichkeit und feinem Geschmack; wie ist dabei stets der Körper empfunden, den sie umhüllt! Hier zeigt sich wahrhaft plastisches Gefühl. In Basel hat man denn auch neuerdings diese heilige Elisabeth in das Plastische übersetzt, sie als Brunnenfigur verwendet. Die Ausführung läßt Einiges zu wünschen übrig, aber das Motiv wirkt glücklich auch in dieser Form.

Immer regt mich der Anblick des Bildes dazu an, Holbeins Jugendwerk mit dem berühmten Jugendwerke Rafaels, der Sposalizio, zu vergleichen, welche dieser ganz in demselben Alter gemalt. Beide Gemälde sind werth mit einander genannt zu werden. Anmuth in Form und Empfindung ist die hervorragende Eigenschaft beider. Worin der Italiener dennoch überlegen sein muß, das liegt klar vor Augen, darauf brauchen wir nicht hinzuweisen. Aber in einem Punkte gebührt auch dem Deutschen der Preis; unter der lieblichen Hülle wohnt so früh schon bei ihm entschiedenere Kraft. — Fragen wir indeß, wie beide Werke sich verhalten zu dem, was ihnen vorangegangen und was sonst neben ihnen geleistet ward, da kann der Schritt, den der junge Rafael zurückgelegt, nicht im entferntesten mit dem sich messen, welchen Holbein gethan.

Landschaft mit Bäumen und blauem Himmel bildet auf beiden Flügeln den Hintergrund. Auf der Elisabeth-Tafel steigt über dem Grün ein Bauwerk empor, welches die Wartburg darstellt, und zwar nicht blos aus der Phantasie gemalt. Wir erblicken die alte romanische Architektur, wie sie dort neuerdings erst bei der Herstellung wieder zum Vorschein gekommen. Holbein muß eine Abbildung des Schlosses vor Augen gehabt haben, und seine Wirklichkeitstreue zeigt sich auch hier.

Von den Außenseiten der Flügel ist nur noch eine Ruine übrig geblieben, Dank den traurigen und schmachvollen Zuständen der Münchener Pinakothek, denen gegenüber jeder Kunstfreund es als Pflicht betrachten sollte, wo es nur immer sein kann, die Stimme zu erheben und den Unwillen aller Gebildeten wachzurufen. Das große Bildergrab ist in diesem Falle doppelt verderblich gewesen. Die Flügel sind zwar mit einer Vorrichtung zum Wenden versehen, aber man ist so träge gewesen, dies niemals zu thun, so unwissend die Nothwendigkeit davon nicht einzusehen. Um auch ja nicht mit Wünschen, die Bilder umzukehren, belästigt zu wer-



Mariä Verkündigung.

den, hat man sogar lange Zeit in den Katalogen jede Nachricht über die Bemalung der Rückseiten weggelassen, so daß wohl unter Tausenden von Besuchern kaum Einer davon Kunde erhielt*). Ohne Licht und ohne Luft, den feuchten Niederschlägen an den Wänden ausgesetzt, sind sie bereits sehr verdorben und werden, wenn das so fortgeht, bald vollständig zu Grunde gehen.

Mariä Verkündigung ist der Gegenstand. Aus Himmelshöhen ist der Engel herniedergewirbelt; noch schwebt er, und wie ungestüm er nahte, zeigt sein heftig bewegtes aufwärts flatterndes Gewand. In der Linken hält er einen Scepter, seine Rechte deutet in zierlicher Geberde empor zu den Fernen, aus denen er kam. Maria, die am Betpulte kniet, ist ganz Ohr. Wie andächtig horcht sie; keines seiner Worte läßt sie sich entgehen, aber ihr Auge wagt nicht, zu dem Himmelsboten aufzuschauen; staunend und in Sinnen versunken blickt sie vor sich hin. Noch weiß sie nicht, was sie denken und sagen soll, und so läßt sie in reizender Verlegenheit ihre Finger mit dem Saume des Mantels spielen, ein überraschend feines Motiv. Ihr Köpfchen, dessen blondes Haar lang über die Schulter herabfällt, hat mit der Barbara von den Innenseiten große Familienähnlichkeit. Sie scheint wie eine jüngere Schwester zu dieser, denn Ausdruck und Züge sind noch jugendlicher, noch kindlicher wie dort. Da hier das Antlitz mehr von vorn gesehen ist, läßt sich deutlich erkennen, wie sehr das Oval des Gesichtes, dessen breiteste Partie in der Höhe der Augen ist, und die hohe Stirn noch an den Typus der Kölnischen Schule erinnern.

Von allen Theilen des Altars mögen diese Außenseiten wohl zuerst gemalt sein. Hier sind noch die meisten Anklänge an die ältere Kunst; auch im Faltenwurf, der zwar im Allgemeinen Styl und Geschmack zeigt und sich in glücklichen, ruhigen Massen ordnet, aber unten in Marias Kleid etwas aus der Haltung kommt und ihren Mantel sich gar zu weit ausbreiten läßt.

Die Außenseiten von Altarflügeln zeigen gewöhnlich eine größere Einfachheit im Colorit. So auch hier, wo in den Gewändern Weiß und ganz lichtes Gelb herrschen, nur durch Silberblumen und Goldbordüren geschmackvoll verziert. Größere Farbenpracht zeichnet nur die Fittige des Engels aus; sie schimmern tief-roth, gelb und blau.

*) K. Marggrafs Katalog erwähnt die Rückseiten wieder.

Eine prächtige Säulenhalle, im besten neuen Italienischen Geschmack, bildet den Hintergrund; schlanke, reich verzierte Säulen schließen jeden Flügel ein, einen Rundbogen, von dem Festons herabhängen, tragend, und aufwachsend von einer Balustrade, die von Reliefs geschmückt ist. Großartige Renaissance-Einfassung weisen auch die Innenseiten auf; zwischen korinthischen Pilastern, die horizontales Gebälk tragen, stehen hier die Gestalten; Reliefs schmücken Sockel und Fries: unten fabelhafte Meergötter, in phantastische Seepflanzen-Schweife endigend, oben eine Vase zwischen Sphinxen, denen Greife ihr Blumenfeuer entgegenspeien. Gegen die Burgkmairsche Schwere und strotzende Ueberfülle, wie bei den Flügeln von 1512, ist hier Holbein weit vorangekommen. Diese herrliche Architektur schafft und ersinnt der Künstler zu einer Zeit, wo in der ganzen Deutschen Baukunst noch für Jahrzehnte hinaus die Gothik herrscht. Nicht die Architekten sind es, sondern die Maler, welche den neuen Geschmack auch auf architektonischem Gebiete diesseit der Alpen eingebürgert. Jene konnten sich nicht rühren. Das System der Gothik war zu großartig und gewaltig, war, einmal angenommen, zu zwingend bis in alle Einzelheiten hinein, als daß sie sich hätten von ihm frei machen können. Ein völliges Freimachen aber war nothwendig; denn die mächtige innere Consequenz des Systems duldete keine Reform, kein allmäliges Aufnehmen und Heranbilden des Neuen. Nur das Alte völlig zu verlassen und aufzuopfern, das Neue, dessen ausgesprochenes Gegentheil, rückhaltslos anzunehmen, war möglich. Das vermitteln die anderen bildenden Künste, denen die unvermeidliche Nothwendigkeit hievon am ehesten klar werden muß. So wie sie streben und lernen, die Natur anzuschauen und wiederzugeben, können sie sich nicht mehr mit dem Architekturprinzip vertragen, welches die Natur leugnet, verschmäht, in Fesseln schlägt. So wie sie nach frischem Erfassen des Wirklichen ringen und die körperliche Schönheit empfinden, können sie mit der Gothik nichts mehr gemein haben, für welche alles Körperliche nur ein nothwendiges Uebel ist. Sobald sie die menschliche Gestalt hinstellen, wie sie dieselbe im Leben erblicken, in ihrem natürlichen Verhältniß, ihrer natürlichen Bewegung, in Fleisch und Blut gedacht, haben sie nicht mehr Raum in einem Bausystem, das vom Verhältniß nichts weiß, die Gestalt nicht nach ihren eigenen, sondern nach seinen Gesetzen modelt, sie unterdrückt, verzerrt und zur Fratze macht.

Die Zeit hat unter Holbeins Arbeiten leider sehr aufgeräumt, und so ist, wie viel Großes er später auch noch geschaffen hat, unter allem Vor-

handenen nichts mehr, das nächst der berühmten Madonna des Bürgermeisters Meyer die erste Stelle einnehmen könnte, als der Sebastiansaltar. Holbein lernt in der Folge noch unendlich viel, erweitert seinen Blick, stärkt seine künstlerische Kraft; trotzdem hat dies Werk seiner Frühzeit noch einen besonderen Vorzug: die Naivetät und Jugendlichkeit der Empfindung, die, ihrem Wesen nach, nichts Bleibendes sein können, uns aber, mögen wir noch so gut wissen, daß der Künstler über sie hinausgehen muß, unendlich anziehen, wenn sie auftreten wie hier, männliche Kraft verbindend mit kindlichem Sinn.

Unausgesetzt fortzuschreiten hört der Meister nicht auf, aber bei jedem Künstler kann man eine eigentliche Bildungsepoche wahrnehmen und die ist für Holbein hiemit abgeschlossen. In dem Sebastiansaltar legt er seiner Vaterstadt, ehe er von ihr scheidet, sein Probestück ab, beweist, daß er sich in ihr und durch sie zum Meister herangebildet und geht frei und frisch in die Welt. Nie hat er Augsburg mehr wiedergesehen, aber der Geist, welcher dort den heranwachsenden Jüngling durchdrang, hat ihn sein Lebenlang nicht verlassen. Wie fern er auch weilte und wanderte, wie mit einem unsichtbaren Faden blieb er an die Heimat gefesselt, blieb ihr innerlich stets zu eigen, ihr, der Stadt der Deutschen Renaissance.

VII.

Ueberſiedelung nach Baſel. — Termin derſelben. — Holbein der Vater ſcheint in Augsburg geblieben zu ſein. — Widerſprechende Behauptungen in Naglers Monogrammiſten. — Ein Wort der Warnung. — Tod Holbeins des Vaters. — Sigmund Holbein. — Sein Bild in Nürnberg. — Sein Teſtament. — Arbeiten und Nachrichten von Ambroſius.

Im Jahre 1516 iſt Holbein noch in Augsburg geweſen, das beweiſt die Silberſtiftzeichnung von „Ulrich Fuggers Hausfrau,“ deren Hochzeit erſt am 23. Mai jenes Jahres ſtattgefunden hat. Aber mit der Jahrzahl 1516 ſind auch ſchon Gemälde bezeichnet, welche der Künſtler unzweifelhaft in Baſel gemacht. Im Laufe des Sommers mag alſo ſeine Ueberſiedelung erfolgt ſein.

Es ſind Angaben aufgetaucht, die ihn theils ſchon früher in Baſel, theils noch ſpäter in Augsburg wirken laſſen. Beides beruht auf Irrthümern, indem man ihm Arbeiten beimißt, die ihm nicht zugehören. Dem jüngeren Holbein werden in der Münchener Pinakothek zwei hohe, mit „anno MDXVII“ bezeichnete Bilder zugeſchrieben, welche einen Herrn aus der Augsburgiſchen Familie Rehling mit ſeinen Kindern, lebensgroß und in ganzen Figuren, darſtellen und ſich ehemals zu Hainhofen, dem Landſitze dieſes Geſchlechtes, befanden. Schon Paul von Stetten*) mißt ſie unſerem Künſtler bei, doch mit Unrecht. Es gehört ein nur einigermaßen geſundes und kunſtgebildetes Auge dazu, um zu ſehen, daß der Meiſter, welcher um 1516 den im ſelben Saale hängenden Sebaſtiansaltar vollendet, nicht ein Jahr ſpäter dieſe weit geringeren Arbeiten gemacht haben kann. Die ſteife und ſchwere Haltung, das Ungeſchick der Anordnung, das ſich beſonders in dem unſchönen Knäuel, welchen die Kinder bilden, zeigt, der Ausdruck, der namentlich in ihren ganz im Licht geſehenen Köpfen

*) Stettens Excerpte auf der Augsburger Bibliothek.

ein sehr gleichgültiger und überall ohne besonderen Geist ist, die Einförmigkeit der Farbe, über welche man, wenn auch die Bilder sehr verputzt sind, immer noch urtheilen kann, beweisen das deutlich genug. Von demselben Künstler rühren, nach einer Bemerkung Waagens, die ich vor den Bildern sehr treffend gefunden habe, zwei ebenfalls fälschlich dem Holbein zugeschriebene Bildnisse von 1525, Mann und Frau, ganze Figur, stehend und lebensgroß, im Wiener Belvedere her*). Das ist der nämliche Geist, die nämliche Hand. Seit den acht Jahren hat der Maler keine erheblichen Fortschritte gemacht. Nur sind diese beiden Tafeln besser erhalten und zeigen eine kräftige, lebhafte Farbe, die jedoch ohne feineren Reiz ist. Ihr Urheber mag ein ganz wackerer Augsburger Künstler sein, der im Allgemeinen der Richtung Burgkmairs näher steht.

Hegner möchte auf eine frühere Wirksamkeit Holbeins in Basel schließen wegen eines Gemäldes und einer Zeichnung im dortigen Museum, welche schon die Jahrzahl 1513 tragen. Ganz abgesehen davon, daß durch das Vorkommen dieser Sachen in Basel nichts für den Ort ihrer Entstehung bewiesen würde, ist dieser Schluß dadurch hinfällig, daß beide gar nicht von ihm herrühren. Das Gemälde, Porträt eines jungen Mannes Namens Bernhard Meier, ist von Hans Baldung Grien, was Waagen**) schon vor mehr als zwanzig Jahren bestimmt hat, und was keinem Kundigen zweifelhaft sein kann. Die Zeichnung, drei Nachtwächter, trägt deutlich das früher mißverstandene Monogramm des Niclaus Manuel. Ich würde nicht nöthig finden, darauf zurückzukommen, wäre nicht auch dieser Irrthum, den man in den bekanntesten Handbüchern widerlegt findet, in Naglers Monogrammisten übergegangen.

Die Thatsache, daß Holbein seinen Wohnsitz im Jahre 1516 gewechselt hat, steht somit fest; die Veranlassung aber und die näheren Umstände sind unbekannt. Jetzt wird allgemein wie eine ausgemachte Sache berichtet, die ganze Familie Holbein sei nach Basel ausgewandert, der Vater wie die Söhne. Diese Annahme aber ist nur sehr ungenügend unterstützt. Nur ein einziges schriftliches Zeugniß spricht dafür und dies stammt von einem höchst unzuverlässigen Gewährsmann. Sandrart nämlich erzählt, daß Holbein der Vater von Augsburg nach Basel gezogen sei, dort seinen Sohn in der Kunst unterrichtet und in das Zunftbuch als seinen Lehrling habe einschreiben lassen. Wir können diese Aussage nicht genau controliren.

*) Altdeutsche Schule. I. Zimmer, Nr. 67, 68. **) Kunstwerke und Künstler in Deutschland. II. S. 281.

Ein besonderes Lehrjungenbuch existirt erst seit 1675*), im großen Zunftbuch aber sind die Lehrlinge nur bis 1487 verzeichnet, so daß über die in Frage kommende Zeit jede Kunde fehlt. Doch dürfen wir dem Sandrart, der ja auch außerdem so viel Falsches über Holbein beibringt, nicht zu voreilig glauben, denn seine Nachricht ist durchaus unwahrscheinlich. Als der junge Holbein nach Basel kam, zählte er einundzwanzig Jahre und hatte bereits die größten Meisterwerke vollendet; er war über die Lehrlingszeit hinaus. Zu diesem inneren Grunde kommt noch ein sehr entschiedener äußerer hinzu. Holbein der Vater, um einen Lehrling einschreiben zu können, hätte zuvor selbst bei der Zunft als Meister müssen eingeschrieben sein. Das ist aber nicht der Fall. Im Zunftbuch steht nur ein Hans Holbein eingezeichnet, und das ist der Sohn. In Naglers „Monogrammisten" ist zwar mit großer Kühnheit ausgesprochen, dieser Holbein im Zunftbuch sei wohl der Vater — ausgesprochen ganz ohne Begründung, die doch bei einer Annahme, welche der gewöhnlichen entgegentritt, wohl zu erwarten wäre. Herrn Nagler alle die schwerwiegenden Gründe aufzuzählen, die seiner Meinung entgegenstehen, wird man mir wohl erlassen, wenn ich nur die Thatsache anführe, daß Holbein nicht blos dies eine Mal im Zunftbuch vorkommt, sondern als von seiner Zunft „vß gelebtt zum Baner," das heißt zum eventuellen Kriegsdienst bestimmt, in den Jahren 1533 und 1537 genannt wird, als der Vater, nach urkundlicher Nachricht, schon längst gestorben war.

Eben dasselbe gilt von den Rechnungen des Rathes, welche für die ganze in Frage kommende Zeit zum kleineren Theil ich selber, zum größeren Herr Eduard His-Heusler durchgesehen. Auch hier kommt nur ein Hans Holbein vor, und dieser ebenfalls noch bis 1531, als der Vater schon gestorben war. 1521 tritt er zuerst auf. In den vorhergehenden Jahren werden noch zwei Maler genannt, die öffentliche Aufträge hatten, Hans Dig, der im Rathhause gemalt, und Hans Franck, der allerlei geringere Arbeiten gegen schlechte Bezahlung gemacht. Damit ist auch eine Erzählung vollständig widerlegt, welche Ulrich Hegner als eine alte Sage anführt, ohne seine Quelle anzugeben, nämlich daß Holbein der Vater als Maler für das seit 1504 im Neubau begriffene Rathhaus berufen worden sei. Deshalb nicht zu viel Respect vor bloßen „alten Sagen"! Wenn wir auf dergleichen viel geben wollten, müßten wir das sonderbarste

*) Briefliche Mittheilung von Herrn His-Heusler.

Zeug über Holbein glauben, besonders alle die windigen Anekdoten, die man in Basel noch heute von ihm erzählt. Diese giebt man dort auch für Tradition aus; Tradition sind sie freilich, aber aus erster Quelle stammen sie nicht, sondern aus van Manders, Sandrarts, Patins Biographien, den rechten Symptomen einer anekdotensüchtigen Zeit.

Keine einzige Spur, in Werken sowenig wie in Urkunden, deutet darauf hin, daß Holbein der Vater jemals in Basel gewesen. Wären Gemälde von ihm aus der Amerbachschen Sammlung da, so könnten wir auch das allenfalls schon als ein gewisses Anzeichen seines Aufenthaltes in Basel gelten lassen. Aber nur des Vaters Skizzenbuch nebst vielen einzelnen Zeichnungen hat Bonifacius Amerbach besessen. Dadurch wird nicht das Mindeste bewiesen. Denn diese hat der Sohn gehabt und mit sich geführt, sie vielleicht aus der Erbschaft erhalten, als der Vater daheim gestorben war. Vier Gemälde, sämmtlich spätere Erwerbungen, werden dem älteren Holbein im Baseler Museum beigemessen. Drei davon mußten wir ihm absprechen, und nur das vierte, erst ganz kürzlich angekaufte, Marias Tod, ist ein sicheres Werk von ihm; dies aber stammt notorisch aus Augsburg und war bis 1864 dort.

Eine ganz neue Vermuthung hat nun dem Vater dennoch ein großes Baseler Kunstwerk beigemessen, das bisher nie mit ihm in Verbindung gebracht worden war. In Naglers „Monogrammisten" wird ihm der ehemalige Todtentanz am Predigerkloster zugeschrieben. Ueber dieses Werk werden wir eigentlich erst im zweiten Bande zu sprechen haben, wo wir auf des jüngeren Holbeins in Holz geschnittene Todesbilder kommen; jene neueste Vermuthung aber zwingt uns, ein Wort schon hier zu sagen.

Von den Wandbildern des Predigerklosters, die einst als Wahrzeichen der Stadt galten, in Sprüchwort und Volkslied vorkommen, durch Jahrhunderte populär waren, sind jetzt nur noch sehr kümmerliche Reste in der mittelalterlichen Sammlung am Münster vorhanden, weil der Kreuzgang, den sie schmückten, wegen Baufälligkeit abgetragen ward. Das wenige Vorhandene und Emanuel Büchels Aquarell-Copien im Baseler Museum reichen indeß hin, um durch Costüm wie künstlerischen Charakter zu beweisen, daß die Bilder aus dem fünfzehnten Jahrhundert stammen, mag die Nachricht, welche sie mit der furchtbaren Pest zusammenbringt, die 1439 zur Zeit des Concils in der Stadt hauste, auch nicht völlig sicher sein.

In der Baseler Bevölkerung aber war die Sage ganz allgemein und ist auch heute noch nicht verschwunden, daß Hans Holbein der Jüngere der Urheber dieser Gemälde sei. Das Entstehen der Sage läßt sich leicht erklären. Holbein hatte in seinen Holzschnitten ganz denselben Gegenstand behandelt, hatte von den Baseler Wandgemälden zu seiner Schöpfung Anregung empfangen. Für das Volksbewußtsein waren die Begriffe Holbein, Basel, Todtentanz so mit einander verwachsen, daß es sie nicht zu trennen vermochte. Noch durch einen andern Umstand wurde diese Verwechslung genährt. Bei Hulderich Frölich in Basel erschien 1588 unter dem Titel der zwei Todtentänze von Bern und Basel*) ein Buch, welches die an beiden Orten unter den Todtentanzmalereien angebrachten Verse enthielt, doch mit Bildern, die großentheils den Holbeinschen Holzschnitten nachgeahmt waren. Dem Herausgeber kam es offenbar nur auf die Verse an; die Verse waren ja überhaupt in der ganzen Todtentanz-Geschichte das Ursprüngliche, da diese Darstellungen aus dramatischen Spielen entstanden sind. Die Bilder waren für Frölich nur eine in zweiter Linie stehende Illustration zu den Reimen, und so nahm er sie, wo er sie am bequemsten fand, von den Holzschnitten Holbeins. Er ließ diese bald mehr bald minder treu von der Gegenseite nachbilden und nur in vereinzelten Fällen, meistens, wenn Momente, von denen die Verse sprachen, in Holbeins Bildern nicht vorkamen, durch Scenen aus den Berner und Baseler Gemälden ergänzen. Daß die Sache so stand, hat bereits Maßmann bewiesen**). Es zeigt sich gleich in der Vorrede, wo nur die Verse allein erwähnt werden, indem vom Todtentanz, „wie er zu Basel der Ordnung nach auf S. Predigers Kirchhoff mit teutschen Reimen verzeichnet“ sei, und nachher von „schönen und nützlichen ..... zu beiden Todtentänzen dienenden Figuren“ die Rede ist. In gleicher Weise heißt es beim zweiten Abdruck, der Fröhlichs Beschreibung von Basel angehängt war, im Titel: „sampt des Todtentanzes, Basels und Berns, Reumen, mit darzu dienstlichen Figuren geziert.“

In diese ganz klaren Verhältnisse versucht nun der Verfasser der Naglerschen Artikel die größte Verwirrung zu bringen. Er stellt die Behauptung auf, der Baseler Todtentanz, wie wir ihn aus Büchels Abbildungen und den wenigen Ueberresten kennen, wäre das Produkt späterer

*) „Zwen Todtentänz: Deren der ein zu Bern dem Anderen Ort Hochloblicher Eydtgnoschafft zu Sant Barfüssern: der Ander aber zu Basel dem Neundten Ort gemelter Eydtgnoschaft auf S. Predigers Kirchhof mit Teutschen Versen, dazu auch die Lateinischen kommen, ordenlich sind verzeichnet.“ u. s. w. **) „Die Basler Todtentänze.“

Restaurationen, Huldrich Frölichs Holzschnitte aber gäben die Malereien in ihrer ursprünglichen Form, und diese rührten dennoch, wie die Volkstradition wolle, von einem Holbein her, aber nicht vom Sohne, sondern vom Vater. Wie der erste Punkt dieser Behauptung sich aufrecht erhalten läßt dem Vorhandenen gegenüber, das noch so deutlich den alterthümlichen Charakter zeigt, vermag ich nicht zu begreifen. Ohne Aenderungen mag es bei späteren Restaurationen freilich nicht hergegangen sein; wir wissen auch, daß Hans Hug Klauber bei der ersten Herstellung im Jahre 1568 an leeren Stellen neue Bilder hinzufügte. Wie aber ließe sich an so vollständige Umgestaltung des Vorhandenen denken? Zwanzig Jahre nach Klaubers Restauration ist aber erst Frölichs Buch erschienen, so daß die Naglersche Annahme desto mehr auf ganz schwachen Füßen steht, oder vielmehr gar nicht auf irgend etwas fußt; denn der Verfasser macht nicht einmal den leisesten Versuch einer Begründung; er meint, wenn er nur recht dick auftrage in seinen Behauptungen und eine immer an die andere reihe, könne er uns ohne Beweise überrumpeln. So sagt er mit größter Sicherheit hin, der gemalte Todtentanz sei zwischen 1520 und 1525 entstanden, obwohl sich schlechterdings nicht einsehen läßt, wie er zu diesem Resultat gekommen; die Ueberreste und die Büchelschen Copien sind ja nicht maßgebend für ihn, und er wird doch nicht die Stirn haben, aus den schlechten und weit späteren Holzschnitten bei Frölich, in denen er die ursprüngliche Form der Gemälde sehen möchte, genau deren Entstehungsjahr erkennen zu wollen? Mit gleicher Keckheit spricht er aus, diese Bilder hätten den Berner Todtentanz verbinden und erweitern sollen, obwohl gerade das Gegentheil feststeht, nämlich daß der Berner Todtentanz durch den Baseler beeinflußt worden ist. Ein grober Irrthum nach dem anderen begegnet ihm in der hierauf folgenden Erörterung. Nachdem er die Stelle des Zunftbuchs, die auf Holbein Sohn geht, fälschlich auf den Vater bezogen, sagt er, daß schon drei Jahre früher Sigmund Holbein in die Zunft aufgenommen sei. Sigmund aber kommt weder im Zunftbuch noch überhaupt in Baseler Nachrichten vor und der 1517 Aufgenommene ist Ambrosius. Das hätte Herr Nagler in Hegners Biographie finden können: sie ist für den heutigen Standpunkt lückenhaft, das ist wahr, wer aber ihren Inhalt so wenig kennt wie er, ließe es besser bleiben, sich über diese Lücken aufzuhalten *). In seiner fieberhaften Sucht, abenteuer-

---

*) Monogrammisten Band III. S. 366.

liche Behauptnngen aufzustellen, bleibt der Verfasser sich nicht eimnal treu; so nennt er hier Holbein den Sohn im Jahre 1520 einen Jüngling von zweiundzwanzig Jahren, und doch hat er uns, wie wir an einer anderen Stelle sahen *), aufbinden wollen, daß dieser erst 1500 geboren sei.

Hält aber Herr Nagler die Nachbildungen bei Fröhlich für den ursprünglichen gemalten Todtentanz, weshalb schreibt er diesen denn nicht lieber, wie die Sage will, dem Sohne zu, statt dem Vater, den nie eine Stimme je zuvor damit in Verbindung gebracht? Dafür giebt er ganz ebensowenig Gründe an, wie für alles Andere. Er begnügt sich mit einem „ohne Zweifel" und ähnlichen Tiraden, häuft alle die Irrthümer, die wir anführten, auf einander, und bildet sich ein, wenn er endlich nur mit einem „somit" schließt, sei Alles gethan. Für solche Art, zu einem bestimmten Resultat zu kommen, hat man den Ausdruck „sich etwas aus den Fingern saugen". Dabei ist das ganze Raisonnement so plump und ungeschickt, daß man sehr leicht durchschaut, was ihm eigentlich zu Grunde liegt, nämlich eine Tendenz des Verfassers, der einen Einfall durchsetzen will um jeden Preis.

Er bestrebt sich nämlich auf jede Weise Holbein den Vater auf Kosten des Sohnes hervorzuheben. Deshalb muß dieser später geboren sein, deshalb werden durch gewaltsame Verdrehung die urkundlichen Nachrichten aus Basel, die ihn betreffen, auf den Vater bezogen, deshalb trifft der Verfasser nur da das Richtige, wo es ihm in den Kram paßt, nämlich bei der Leugnung des Maler-Großvaters, deshalb werden dem Vater auch die bedeutendsten, anerkannten und beglaubigten Werke des Sohnes beigemessen, nicht nur dessen Gemälde in Augsburg und die im Amerbachschen Inventar als Jugendbilder erwähnten Darstellungen von Geißelung und Abendmahl, sondern auch die bekannte Passionstafel in Basel und die zehn getuschten Zeichnungen aus der Leidensgeschichte daselbst**), gerade die Werke, in denen der Künstler sich in seinem eigensten Wesen zeigt. Wer ihm die abstreitet, streite lieber gleich ab, daß er überhaupt existirt habe. Von ihnen zu sagen, sie „deuten ganz auf die Art des Vaters" ist eben so sinnlos und urtheilslos als der Zusatz: „Hans, Sigmund und Ambrosius Holbein könnten indeß Theil genommen haben." Wer bei diesen Zeichnungen nicht erkennt, daß sie ganz und gar Werke einer Hand sind, und sogar recht in einem Zuge gemacht, nur flüchtig hingeworfen, mit einer Kraft, die durch

*) Ebenda, vgl. S. 117 unseres Buches.

**) B. III. S. 158 f.

die Schnelligkeit der Arbeit zur markigen Derbheit wird, dabei aber von einem Geiste, großartig in jeder Linie, durchdrungen; wer das nicht erkennt, der soll es bleiben lassen, auch nur ein Wort in Sachen der Kunst mitreden zu wollen, denn um dies zu sehen, dazu ist gar nicht einmal ein künstlerisch gebildetes Auge, sondern nur eines, das nicht geradezu stumpf ist, erforderlich. Eine solche Verblendung macht nur die Tendenz begreiflich, die Alles sieht, was sie sehen will, hier wie bei den Holzschnitten des Fälschischen Todtentanzes, denen jeder klare Blick ihr zusammengestoppeltes, überallher geborgtes Wesen, das ganz zur erbärmlichen Ausführung stimmt, im Augenblick ansieht.

Nur sehr ungern habe ich meine Darstellung durch diese Erörterung unterbrochen, doch schien mir unmöglich zu schweigen einem Buche gegenüber, das mit einem so großen Apparat von Gelehrsamkeit auftritt und erst vor so kurzer Zeit erschienen ist. Ich habe dadurch vielleicht Allen, die sich mit Kunstgeschichte beschäftigen, einen sehr brauchbaren Wink auch für andere Fälle gegeben. Ich traue mir nicht die Kenntnisse zu, um ein Werk wie das Naglersche in allen seinen Theilen prüfen zu können, aber nach dieser Wahrnehmung bei den Stellen, die ich am besten beurtheilen kann, wird mir Niemand verargen, wenn dieses Werk jetzt für mich jede Verläßlichkeit verloren hat und ich mich genöthigt sehe, auch Andere davor zu warnen.

In den Auszügen aus den Augsburger Steuerbüchern, wie sie mir vorliegen, kommt der Künstler freilich 1516 zum letzten Male vor, und man könnte daraus folgern, daß er nach diesem Jahre fortgegangen sei. Aber ich betone, daß seit dem Beginn des sechzehnten Jahrhunderts überhaupt stets mehrere Jahre hintereinander vergehen, ohne daß Holbein der Vater hier zu finden ist. Nur fünfmal, 1502, 1505, 1509, 1512 und 1516, tritt er in dieser Zeit auf. Ich bin nicht im Stande gewesen, mir einen hinreichenden Ueberblick über das Augsburger Steuerwesen zu eigen zu machen, um die Ursachen dieses seltenen Vorkommens zu erkennen. Dagegen hebe ich noch einmal hervor, daß in Basel selbst nicht das Mindeste auf ihn deutet, weder Arbeiten noch irgend eine urkundliche Nachricht. Bei der Vollständigkeit des Hauptzunftbuches und der Rathsrechnungen, sind durch dies Schweigen der Urkunden zwei Dinge sogar mit Bestimmtheit ausgeschlossen, erstens daß Holbein der Vater in Basel als Maler wirklich ansässig gewesen, zweitens daß er von der Regierung Aufträge erhalten.

In Augsburg aber findet sich noch eine Nachricht, die **gegen** seine Auswanderung spricht. Im Handwerksbuch der Maler steht er unter den Meistern, die abgeschieden sind, beim Jahr 1524 verzeichnet*). Wäre sein Tod nicht in der Heimat erfolgt, so hätten seine Zunftgenossen schwerlich davon Notiz genommen.

Nur die Brüder **Ambrosius** und **Hans** sind in Basel zu finden, und dies läßt sich auch ohne Uebersiedelung der ganzen Familie erklären. Sie mögen sich, wie die meisten Maler ihrer Zeit, auf die Wanderschaft begeben haben, der ältere Bruder mit dem jüngeren, und unterwegs sind sie an dem Orte geblieben, wo es ihnen gerade gefiel, oder wo sie eine zusagende Beschäftigung fanden.

Was sie nach Basel gezogen, waren möglicherweise auch verwandtschaftliche Beziehungen; von ihrem Namen wissen wir ja, daß er schon früher dort vorkam. Vielleicht lockte sie auch das Beispiel ihres Oheims **Sigmund** nach der Schweiz, denn dieser, der als Bürger und Hausbesitzer zu **Bern** gestorben ist, mag vielleicht schon damals sich dort niedergelassen haben.

Wir haben **Sigmunds** Bildniß, von seinem Neffen gezeichnet, kennen gelernt, ein Gesicht das uns eigenthümlich anzog. Ueber sein Leben und seine Werke ist uns nur wenig bekannt. Mechel**) giebt 1456 als sein Geburtsjahr an, was nach Sigmunds Aussehen auf jenem Bildniß schwerlich richtig sein kann. Nicht viel über vierzig Jahre scheint er zu sein, und da Sandrarts übereinstimmendes Exemplar die Jahrzahl 1512 getragen haben soll, wird seine Geburt wohl eher gegen 1470 fallen. Nur ein einziges sicheres Werk besitzen wir von ihm, aber dies ist so schön und bedeutend, daß es ihm seine Stelle sichert in der damaligen Deutschen Kunst. Es ist ein kleines Madonnenbild, welches sich früher im **Landauerkloster** zu **Nürnberg** befand und nach der unverzeihlichen Zersplitterung dieser schönen Bildersammlung auf die dortige **Burg** gekommen ist. Wir haben von Holbein dem Vater ein ganz kleines entzückendes Madonnenbild vom Jahre 1492 kennen gelernt, sein erstes sicheres Gemälde, und in seiner Art von allen folgenden Arbeiten des Künstlers unerreicht. Sigmunds Bild ist diesem in der ganzen Auffassung und Behandlung nahe verwandt,

*) Siehe Beilage I. **) Galérie de Vienne.

scheint es aber in den meisten Beziehungen noch zu übertreffen. Die heilige Jungfrau im blauen Gewande und rothen Mantel sitzt mit dem Kinde da, ihre Füße ruhen auf einem goldenen Kissen mit Perlenstickerei. Ihr Kopf zeigt ein schönes, nach Niederländischer Art etwas längliches Oval; lang flattern ihre blonden Haare herab, die besonders zart und sorgsam in der Ausführung sind. Ebenso ansprechend ist das mit einem leichten Schleier umhüllte Kind, fein und sinnig im Gesicht. Es hält einen Rosenkranz. Der niedrige Thron Marias gehört nach seinen Formen größtentheils schon der Renaissance an, so daß dieses Gemälde ohne Zweifel weit später als das des Bruders entstanden ist. Drei schwebende Engel lassen hinter ihr einen grünen Vorhang niederfallen und halten eine Krone über ihrem Haupte. Acht andere Engel, einfarbig in Gold auf dunklen Grund gemalt, schließen oben das Bild im Halbkreis ab. Vögel zeigen sich aller Orten, ein Gefäß mit einer Lilie steht neben Maria, daneben sind eine Schüssel, ein Apfel und eine Wanduhr angebracht, sowie ein Buch, aus dem ein Zettel heraushängt, mit dem verkehrt von rechts nach links geschriebenen Namen des Künstlers

S. HOLLBAIN. F.

Die Gestalten sind schlank, die Gewandung wohl studirt; mag sich Marias Mantel noch so weit ausbreiten, in seinen Falten herrscht Geschmack und großer Styl. Trotz aller Feinheit ist die Behandlung pastos und die klare, gesättigte Harmonie, die Glut und Kraft der Farbe machen dies kleine Bild zu einem Meisterwerk.

Können wir auch kein anderes Werk außer diesem sicher auf ihn zurückführen, seine Bedeutung als Künstler legt dies eine hinreichend dar. Früher bezog man zwei Kupferstechermonogramme, das eine aus den Buchstaben H. S. B., das andere aus S. H. gebildet, auf zwei Copien nach Schongauer und Dürer, auf ihn, doch ohne jeden Grund; schon Brulliot*) widerlegt das. Zwei männliche Bildnisse im Belvedere zu Wien**) werden dem Sigmund beigemessen. Es sind ganz gute oberdeutsche Porträts, beide aber von völlig verschiedenen Händen. Zu jenem Namen sind sie nur durch Christian van Mechel gekommen, der beim Ordnen der Sammlung ganz nach Phantasie und Belieben taufte und es namentlich darauf anlegte, alle Mitglieder der Holbeinschen Familie, für die er eine ganz besondere Vorliebe empfand, vertreten zu haben. Ein weibliches

*) Dictionnaire des Monogrammes. I. **) Altdeutsche Schule. I. Zimmer Nr. 86, 87.

Bruſtbild in der Londoner Nationalgalerie, früher in der Sammlung des Fürſten Wallerſtein, ohne Bezeichnung, gilt für Sigmunds Werk. Bis jetzt kann ich noch nicht aus eigener Anſchauung darüber urtheilen, doch wird das ſchwerlich mehr als eine moderne Taufe ſein.

In den Auszügen der Augsburger Steuerbücher findet ſich Sigmund zweimal, 1505 und 1509. Seitdem ſchweigen alle Nachrichten bis 1540. Vom 6. September dieſes Jahres datirt ſein Teſtament, das auf der Staatskanzlei zu Bern zu finden iſt. Ulrich Hegner hat den Inhalt deſſelben im Auszuge mitgetheilt. Ich habe das intereſſante Aktenſtück ganz abgeſchrieben und gebe es in Beilage VII. Das gut geordnete Archiv, in welchem Herr Staatsſchreiber von Stürler und Herr Dr. Hidber mir freundlichſten Beiſtand gewährten, ließ auch noch zwei hierauf bezügliche Documente finden, die eine werthvolle Ergänzung bilden. Das erſte meldet unter dem 18. November 1540, daß Sigmund Holbein geſtorben und daß, indem er ein Teſtament hinterlaſſen, nach Baſel und Augsburg zu ſchreiben ſei, wo ſeine Angehörigen lebten, damit dieſe zum beſtimmten Termin Bevollmächtigte ſchickten. Das zweite, vom 10. Januar 1541, enthält die Beſtätigung des Teſtamentes, welche ſich Frau Elsbeth, Meiſter Hans Holbeins Gattin, durch einen Mandatar auswirken läßt. Wir ſehen alſo, daß Sigmunds Tod kurz vor dem 18. November 1540, nicht lange nach der Teſtamentserrichtung, eingetroffen iſt.

„Sigmund Holbeins Ordnung" iſt werthvoll und merkwürdig von Anfang bis zu Ende. Eingeſeſſenen Bürger zu Bern nennt der Teſtator ſich am Eingang, was aber nicht Vollbürger, ſondern ſoviel als Hinterſaß oder „Einer, der in der Stadt Schutz und Schirm ſitzt" — welche Ausdrücke in den Urkunden gleichfalls von ihm vorkommen — beſagt. Wie lange er dort ſchon wohnte, iſt freilich nicht in Erfahrung zu bringen. — Zu den Seinen will er nach Augsburg reiſen, da könne ihn vor der Heimkehr der Tod anfallen, zumal da er auch ſonſt nunmehr alt und guter Tage ſei. Um nun allem Span und Unfrieden zuvorzukommen, die ſich nach ſeinem Abſterben ſeines hinterlaſſenen Gütleins halb zwiſchen den Seinen vielleicht begeben könnten, thut er mit dieſem Brief ſeinen letzten Willen kund. Zum Haupterben ſetzt er ſeinen lieben Bruderſohn Hanſen Holbein den Maler, Bürger in Baſel, als ſeinen Angeborenen von Geblüt, auch Mannesſtamm und Namen, ein. Nicht blos der nahen Verwandtſchaft wegen, ſondern auch aus ſonderer Liebe vermacht er ihm all ſein Gut und Vermögen, das er zur Zeit in der Stadt Bern hat und hinterläßt. Das

Eigenthum des Künstlers ist nicht ganz unbedeutend gewesen. Ein Haus führt er an nebst Hof und Garten, in der Brunngasse gelegen (sie ist noch heut vorhanden und führt vom Zeitglockenthurm im Bogen gegen die neue katholische Kirche), dazu Silbergeschirr, Hausrath, Farben, Malergold und -Silber, sowie sonstiges Malergeräth. „Alles mit meiner Arbeit erspart und zusammengelegt“, fügt der wackere Meister nicht ohne Selbstbewußtsein hinzu. So mag er große künstlerische Thätigkeit entfaltet haben. Um so mehr ist zu bedauern, daß gar nichts mehr in Bern von ihm aufzufinden ist. Seinen drei verheiratheten Schwestern aber, Ursel Messerschmidin zu Augspurg, Anna Elchingerin bei Sant Ursel am Schwall (also auch in Augsburg, denn „am Schwall“ ist eine dortige Straße, in welcher, an einem Lecharm, die S. Ursula-Kirche liegt), und Margreth Herwartin*) zu Eßlingen, vermacht Sigmund ein kleines Capital, daß er der ersten früher einmal geliehen und welches er nebst den nicht bezahlten Zinsen auf fünfzig Gulden berechnet; außerdem was er des Seinen noch zu Augsburg hätte, Hausplunder und Zeug zum Handwerk. Dessen sollen die drei sich genügen lassen, es freundlich und gleichlich mit einander theilen und dem Uebrigen weiter nicht nachfragen, oder Hansen in irgend einer Weise darum bekümmern oder ansuchen.

Da Sigmund Holbein seine beiden anderen Neffen mit keinem Worte nennt, ist als sehr wahrscheinlich anzunehmen, daß beide damals nicht mehr am Leben waren. Von Bruno Holbein haben wir überhaupt nur durch eine Stelle Kunde, die auf der Baseler Bibliothek sich in den handschriftlichen Aufzeichnungen des Kunstsammlers und Rechtsgelehrten Remigius Fesch befindet: „Als mir erlaubt ward, das Amerbachsche Museum anzusehen, habe ich von den Erben gehört, aus den Amerbachschen Papieren gehe hervor, daß es drei Brüder Holbein gegeben habe, Alle Maler, den berühmten Hans, Ambrosius und Bruno“**). Der Knabe, der auf der Paulusbasilika neben dem kleinen Hans und dem Vater steht und etwa zwei Jahre älter als jener zu sein scheint, kann, wie wir früher sahen***), nicht Ambrosius, nur Bruno sein, und dieser ist deshalb wohl um 1493 geboren.

*) Diesen Namen sowie den ersten hatte Hegner falsch gelesen.

**) „Humanae industriae monumenta,“ handschriftliche Collectaneen von R. Fesch. N. 35 „Holbein“. — A. 1651 mense Aug. cum admissus essem ad inspectionem Musei Amerbachiani, ab heredibus vidua tum Basilii Iselii Amerbachiade p. m. audivi in schedis Amerbachianis reperiri tres fuisse fratres Holbenios pictores omnes, hunc Johannem, Ambrosium, Brunonem.

***) Vergl. S. 94 und S. 117.

Nach Mechels Angabe, die durch das Doppelbildniß der beiden Brüder in Berlin beſtätigt wird, iſt Ambroſius 1484 geboren und elf Jahre älter als der jüngſte Bruder Hans. Von ihm finden ſich in Baſel einige Bilder und Zeichnungen. Daß er kein ſehr erfindender Künſtler war, zeigt eines ſeiner drei kleinen Gemälde. „Ein krützgeter Chriſtus in wolchen Albrecht Dürers nachgemacht durch Ambross Holbein ſambt Got den vater vnd vil engeln, mit olfarben vf holz" — ſo wird es im Amerbachiſchen Inventar*) genannt. Ein Gekreuzigter iſt es indeß nicht, ſondern der bekannte leidende Heiland vom Titelblatt zu Dürers großer Holzſchnitt-Paſſion, wie er entblößt, mit den Wundmalen, die Schenkel übereinandergeſchlagen und die Hände zuſammengepreßt, daſitzt in Schmerz und Verſpottung. Dieſe ergreifendſte Chriſtusgeſtalt, welche Dürer jemals erſonnen hat, iſt von Ambroſius nicht glücklich benutzt und verwendet worden. Statt auf dem Steine ſitzend vor dem höhnenden Kriegsknecht, ſehen wir ihn über Wolken; ſein Sitz iſt ein Regenbogen, ſein Schemel die Weltkugel, ein zarter Schleier bedeckt ihn ſtatt des Lendentuches. Fürbitte ſoll hier ſeine Stellung ausſprechen, denn oben, in einer Glorie von Cherubimköpfen, erſcheint Gott Vater, der ſegnend niederblickt, und von unzähligen Engeln mit den Marterwerkzeugen iſt der ganze Himmel bevölkert.

Ambroſius hat Dürers herrliches Blatt nicht verſtanden, ſonſt hätte er die Hauptperſon nicht ſo verwendet, wie ſie ſich nicht verwenden läßt, ohne dem großartigen Gedanken, der ſie beſeelt und allein erklärt, Gewalt anzuthun. Aber nicht nur im Grundgedanken, auch in der ganzen Durchführung iſt ſeine Nachahmung eine ſchwache; wie tief bleibt dieſe Geſtalt in der Zeichnung hinter Dürers Energie zurück! Auch die Farbe, wenngleich die Behandlung ſorglich und zart iſt, ſcheint trüb und matt, ſobald man an die Klarheit, Wärme und Lebendigkeit des Colorits beim Vater und Bruder denkt.

Beſſer und gefälliger tritt Ambroſius Holbein im Bildniß auf. „Zwei Knäblein in gelben Kleidern," die ihm das Inventar zuſchreibt, ſind ungemein anſprechend**). Mag aber der kindlich-liebenswürdige Ausdruck uns noch ſo ſehr anziehen, ſo können wir nicht überſehen, daß die beiden kleinen Geſichter keine große Durchbildung in der Form zeigen und ſich etwas

*) Siehe den Abdruck in Beilage V. — Das Bild trägt im Holbeinſaal die Nr. 37.
**) Holbeinſaal Nr. 38, 39.

flach ausnehmen, wozu freilich beiträgt, daß sie ganz im Lichte genommen sind. Einfache Renaissance-Umrahmungen mit Genien und anderen Verzierungen, leicht und flüchtig gemalt, umgeben beide. Dem Bruder am nächsten steht der Künstler in drei Zeichnungen[1]), deren eine, wohl ursprünglich Stiftzeichnung, doch mit Tusche und Feder übergangen, ein Jüngling im Hut, die Jahrzahl 1.5.1.7 und das Monogramm AH trägt. Zwei Frauenköpfe in Silberstift verrathen offenbar dieselbe Hand; bei dem ersten, einem hübschen, vollen Kindergesicht, steht 1518 und „ANNL," der Name der Abgebildeten. Alle drei Blätter sind sehr gefällig und fein, stehen aber an Kraft und Entschiedenheit hinter ähnlichen Leistungen des jüngern Hans zurück.

Zwei Todtenköpfe, die in einem vergitterten Fenster liegen[2]), nennt das Inventar ohne Angabe des Künstlers; Remigius Fesch aber führt es als Werk des Ambrosius an[3]), was die ganze Behandlung wie die Uebereinstimmung der Umrahmung mit der auf den Knabenbildnissen auch bestätigt. Ein männliches Porträt des Wiener Belvedere jedoch[4]) zeigt nichts, das jenen Baseler Sachen besonders entspräche; auch dies ist nur eine willkürliche Taufe v. Mechels.

Auch für den Holzschnitt hat Ambrosius gezeichnet, ganz wie sein Bruder. Eine Titeleinfassung mit dem Bilde der Verläumdung, wie es als Werk des Apelles beschrieben wird, und dem Tode des Varus trägt sein Monogramm und die Jahrzahl 1517. Andere ähnliche Arbeiten schreiben ihm neuere Forscher zu. Wir sprechen hievon im zweiten Bande, wo von Hans Holbeins Holzschnitten die Rede ist. Nahe verwandt ist er diesem auch hier, freilich weit schwächer in der Zeichnung; aber es kommen so hübsche, lebendige und geistvolle Motive vor, daß dies überrascht neben dem Mangel an Erfindung, den er in seinem Christusbilde verräth. Vielleicht hat ihm aber hier der Bruder manches aus seinem unerschöpflichen Reichthum mitgetheilt.

„Item Es hatt entfangen vff sannt mattistag die zunfft ambroß Holbain maler von augspurg In dem xvij Jor," so steht im rothen Buch der Zunft vom Himmel zu lesen. Also 1517 am 24. Februar. Hiemit sind alle Spuren, die auf ihn deuten, zu Ende; urkundlich kömmt er

---

[1]) Saal der Handzeichnungen, Nr. 87—89. Das Inventar nennt sogar vier Zeichnungen von ihm. [2]) Holbeinsaal Nr. 40. [3]) „Manum Ambrosii vidimus in d. Museo in tabella qua duo capita scelcta expressit ad cancellos ferreos, mira industria. [4]) Altdeutsche Schule, I. Zimmer, Nr. 17.

nur dies eine Mal vor, auf Werken sind nur die Jahrzahlen 1517 u
1518 zu finden. Sein Leben hat schwerlich viel länger gedauert. Dar
läßt besonders der Umstand schließen, daß er nicht Bürger von Ba
geworden ist. Es gab eine Rathsverordnung von 1487, wonach jede
der in eine Zunft eintrat, bei seinem Eide geboten werden sollte, se
Bürgerrecht in einem Monat auch zu kaufen, „ohne einige Widerrede u
Widersprechen" *). Ambrosius aber ist dieser Bestimmung nicht nachgekomme

*) Ochs, Geschichte von Basel. V. S. 38.

VIII.

Was Basel dem Maler bieten konnte. — Geschichtliche Stellung der Stadt. — Ihr Eintritt in den Schweizerbund. — Basel dadurch für die Deutsche Cultur gerettet. — Seine Lage und sein Charakter. — Die Beschreibung des Aeneas Sylvius. — Neuerungen der Schweizerischen Sitten im Beginn des sechzehnten Jahrhunderts. — — Aufschwung der Wissenschaften. — Die Universität und ihre Lehrer. — Der Buchdruck. — Holbeins erste Arbeiten in Basel. — Das Schulmeisterschild und die Bildnisse des Meyerschen Ehepaares. — Einfluß anderer Schweizer Künstler. — Ursus Graf. — Niclaus Manuel.

Was konnte Holbein, den Augsburger, einer Stadt entsprossen, die an Reichthum, Bildung, Kunst gerade zu seiner Zeit einzig dastand im ganzen Deutschen Reich, die außerdem für ihn selbst und seine Entwicklung schon so wichtig und bestimmend gewesen war, jetzt zur Niederlassung in Basel veranlassen? Ich glaube, was Basel damals auszeichnete, ist ganz dasselbe, was es heutzutage noch auszeichnet. Staatlich von Deutschland getrennt, theilt es mit diesem Charakter, Bildung, Geistesrichtung, aber an seinem politischen Elend hat es keinen Theil. Das Gute von Deutschland wie von der Schweiz, weiß es zu vereinigen. Diese hat der Stadt verliehen, was Deutschland den Seinigen nicht geben kann, die Freiheit, diese gesunde Lebensluft, in der hier Alles fröhlich athmet und gedeiht.

Wir wollen nicht Basels geschichtliche Entwicklung, so wie die von Augsburg, genau und weit hinauf verfolgen. Um von den Zuständen der Zeit überhaupt einen Begriff zu geben, ist ein Beispiel genug. Nicht auf die Ereignisse kommt es ja an, sondern auf die Summe, die aus ihnen zu ziehen ist. Darum können wir uns kurz fassen, wenn wir über Basel reden. Nicht was in den Verhältnissen und Schicksalen der Stadt sich ähnlich wie in Augsburg und an anderen Orten entwickelte und zutrug, sondern was darin das Besondere und Unterscheidende war, bleibt zu berücksichtigen. Dies ist namentlich Basels Stellung zu der Schweizer Eidgenossenschaft.

Seine geographische Lage brachte es mit sich, daß es wie andere [illegible]nachbarte, namentlich Elsässische Städte, Schlettstadt, Kolmar, Stra[illegible]burg, im Bündniß mit den Schweizern stand, was für Ruhe, Macht u[illegible] Sicherheit nach außen wie nach innen nicht zum Nachtheil gereich[illegible]. Zu diesem Bunde ward im Jahre 1439 der Grund gelegt, als der Oeste[illegible]reichische Adel sich allein nicht stark genug fühlte, seine Räuberpolitik geg[illegible] die Städte durchzuführen, und zur Hülfe die Armagnaken herbeirief, [illegible] berüchtigten Französischen Söldlinge, deren Grausamkeit ihnen den Nam[illegible] „Schinder" vom Volke eintrug. Da wandte sich Basel um Hülfe an [illegible] Eidgenossen und fand bei ihnen eine solche Bereitwilligkeit, daß die St[illegible] von nun an wußte, wo sie eine zuverlässige Stütze zu suchen hatte, sob[illegible] sie deren bedurfte. Und als nun die Gefahr, welche damals droh[illegible] fünf Jahre später wirklich hereinbrach, als Dauphin Ludwig von Fra[illegible]reich, durch die Oesterreichischen Fürsten und den Adel herbeigelockt, [illegible] seinen wilden Scharen vor Basel stand (1444), da empfing jener B[illegible] seine Bluttaufe in der Schlacht von Sanct Jacob an der Birs. Di[illegible] 1600 wackern Eidgenossen, welche zu spät kamen, um sich in die bedrängte Stadt werfen zu können, wagten dennoch den Angriff gegen die furchtbare Uebermacht. Ein zweites Thermopylä hat die Geschichte diesen Kampf genannt. Sie opferten sich Alle, Mann bei Mann; nur sechzehn entrannen. Aber auf einen Schweizer kamen vier todte Franzosen und an diesem Sieg, der eher einer Niederlage glich, hatte der Dauphin genug; er wagte sich nicht weiter; sein Heerzug hatte ein Ende.

Nun ihr Vertrauen auf die Schweizer so gerechtfertigt worden war, zeigen die Baseler sich ebenso fest und mannhaft gegenüber dem Dauphin, der Schirmherr der Stadt zu werden begehrte, als gegenüber dem Oesterreichischen Adel, der in Bedrückungen nicht nachließ, und treu standen sie zu ihren Bundesgenossen in den glorreichen Burgundischen Kriegen, in welchen die Macht Karls des Kühnen gebrochen ward. In den Schlachten von Granson, Murten, Nancy zeichnete sich auch die Baseler Schar aus und deren Führer empfingen auf der Wahlstatt den Ritterschlag.

Entscheidend für das Verhältniß der Stadt zur Eidgenossenschaft war gegen Ende des 15. Jahrhunderts die Gründung des Schwäbischen Bundes. „Von Anfang an," sagt Johannes von Müller*), „war

*) Geschichten Schweizerischer Eidgenossenschaft. V. S. 328.

der Schwäbische das Gegentheil von dem Schweizerischen Bund; es war dieser von dem Volk entsprungen und Nachts in einer Wiese aus trauter Freundschaft aufgeblühet; seine Mittheilung halten die benachbarten Städte und Länder für ihr größtes Glück. Dem Schwäbischen Bund gab den ersten Antrieb ein kaiserliches Pönalmandat; vermittelst Acht und Aberacht wurde er zuerst auf acht Jahre erzwungen." Mochte dieser zur öffentlichen Sicherheit des südlichen Deutschlands auch noch so dienlich sein, Basel konnte, im Rückblick gerade auf die jüngste Vergangenheit, kein großes Vertrauen nach dieser Seite hegen. Es hatte richtig berechnet, wenn es es sich jetzt nur desto enger an die Schweizer schloß; „die Verfassung der Alpenvölker ist aus den Händen der Natur gekommen, ihr Bund ward sofort auf ewig und blieb, indeß die Welt anders wurde, derselbige" *). Hätten die Städte des Elsaß es um diese Zeit ebenso gemacht, sie wären nie an Frankreich gefallen, sie wären ewig von dem Ausrottungsproceß Deutschen Wesens und Deutscher Sprache verschont geblieben. Hätte dagegen Basel damals nicht den kühnen Entschluß gefaßt, erst recht Deutsch zu werden, indem es sich in dieser Weise äußerlich von Deutschland trennte, so hätte Ludwigs XIV. räuberische Hand sicher noch weiter gegriffen.

Nicht nur die äußeren, auch die inneren Zustände trieben die Stadt den Schweizern in die Arme, namentlich das Verhältniß zu ihrem Bischof, dem gegenüber sie sich mit Mühe allmälig eine unabhängigere Stellung errungen, und der immer Adel und Fürsten für sich hatte, wenn er nach Wiedererlangung der früheren Gewalt strebte. Ursprünglich stand ihm sogar die Besetzung des Schultheißenamtes zu, die nur durch Verpfändung an die Bürgerschaft übergegangen war. Jetzt machte Caspar zu Rhein, der auf dem bischöflichen Stuhl saß, Miene, sie wieder einzulösen. Damit wäre Basels Selbständigkeit dahin gewesen. Der Bischof häufte Anforderungen auf Anforderungen, behauptete, in geistlicher wie in weltlicher Verwaltung Basels Herr ohne Mittel zu sein. Es ginge ihm darin weder der Römische Kaiser noch irgend ein anderer Herr unter der Sonne vor **). Schon werden bei solcher Lage im Rathe selber Stimmen laut, die verlangen, daß man „nach einem Rücken lugen" solle. Das Volk ist ent-

*) Geschichten Schweizerischer Eidgenossenschaft. V. S. 328.

**) Hiefür wie für diese ganze geschichtliche Darstellung: Ochs, Geschichte von Basel. IV. V. — Christian Wurstisen, Baßler Chronik, 1580, und desselben Epitome, 1577. — Marcus Lutz, Chronik von Basel. — S. Münster, Cosmographie. — Merians Topographia Helvetiae. — A. Heusler, Verfassungsgeschichte der Stadt Basel, 1860.

schieden dafür; 1497 wird bereits der Rathsherr Heinrich Rieher,
solchen Bestrebungen scharf entgegentritt, zum Tode verurtheilt.

Da bricht 1499 der Schweizerkrieg Maximilians und des Schwä
schen Bundes aus. Basel weiß sich geschickt zwischen beiden Parteien
bewegen und beobachtet strenge Neutralität. Es steht den Schweizern ni
bei, aber auch dem Kaiser nicht, so sehr dieser seine Hülfe zu fordern
rechtigt war. Von dieser Seite wächst die Erbitterung gegen die Stadt, al
auch auf der anderen wird die Meinung laut, man wolle auf das Zulug
derer von Basel nicht mehr warten. Was der Krieg nicht gethan, d
thut der Friede. Basel war darin mit einbegriffen; aber gerade ge
wandte sich Haß und Uebermuth des Oesterreichischen Adels gegen die Sta
die er schutzlos glaubte. Auf ihrem eigenen Grund und Boden waren
Baseler nicht vor Beschimpfung, Raub, Mißhandlung und Todtschlag sich
Keiner konnte, wie Tschudi erzählt, aus der Stadt hinaus mit fröhlich
Gemüth treten. Schutz war weder beim Kaiser noch anderswo zu hol
Da geschah endlich das lange Vorbereitete; der Adel wurde bei der E
neuerung des Rathes fast gänzlich verdrängt, und um zum Schultheiß
keinen Ritter — ein solcher war nach der Verfassung allein dazu berec
tigt — ernennen zu müssen, setzte man blos einen Statthalter des Bürge
meisterthums ein. Dann wurden um die Fastnacht 1501 Gesandte a
die Tagleistung nach Zürich gefertigt, welche Aufnahme in den Bund g
meiner Eidgenossen begehrten.

Einen glänzenden Freudentag gab es für alles Volk, als darauf z
Bekräftigung des Bundes die Gesandten von allen übrigen Orten na
Basel kamen. Es war der 13. Juli 1501, der Gedächtnißtag des Kaise
Heinrich, durch den die Stadt vor fünf Jahrhunderten befreit worde
Beim Eintritt der eidgenössischen Boten, die man feierlich einholte, sang
die Kinder auf den Gassen: „Hier Schweizerboden!" Der Rath hatte All
gethan, was zur Zierde der Handlung dienen konnte. Nach dem Hocham
im Münster ging es auf den Kornmarkt, wohin die Zünfte der Reihe na
unter Trommel und Saitenspiel zogen. Da ward der Bundesbrief öffen
lich vor den versammelten Bürgern verlesen und der Bürgermeister v
Zürich nahm den Baselern den Eid ab, während vom Rathhause, v
allen Klöstern und Kirchen die Glocken läuteten. Das erste Kind, d
hienach geboren ward, hielten die eidgenössischen Gesandten über die Tau
Nichts aber konnte schmeichelhafter für die Schweizer sein, als daß Ba
von nun an seine vorher verschlossenen Stadtthore öffnete und anstatt d

zwanzig Geharnischten, die hier ehemals Wache gehalten, eine Frau mit dem Spinnrocken darunter setzte, um den Zoll einzuziehen, welches, wie Tschudi sagt, etliche übel verdroß.

So war denn eine neue Epoche angebrochen für die durch Ordnung, Arbeit und Freiheit so glänzend aufgeblühte Stadt, die sich stolz und malerisch auf den Hügeln am grünen Rheinstrom erhebt. Jetzt konnte sie sich erst recht freuen an der lachenden Gegend, in der sie liegt, einer Gegend, über die aller Segen des Himmels ausgeschüttet scheint. Da wachsen, wie vor Alters gerühmt wird, allerlei Frücht' und viel Fuder Wein. Ein wahrer Garten ist Alles anzuschauen, hier von den Höhen des Jura, dort von denen des Schwarzwaldes umschlossen, während bei klarem Wetter das Auge auch noch die fernen Häupter der Vogesen erblickt. Die Pfalz hinter dem Münsterchor, der schönste Punkt der Stadt, von dem man sie selbst und den Fleck Erde, auf dem sie ruht, am besten überschaut, ward gerade zu Holbeins Zeit errichtet. Eine mächtige Linde, deren Krone sich zu einem Umkreis von 300 Fuß ausbreitete, beschattete sie einst. Wie heute, so stand man schon damals auf diesem Platze vor dem edlen romanischen Bau, um frei nach beiden Seiten die Blicke schweifen zu lassen, stromaufwärts, wo der Rhein jene schöne Krümmung macht, die seinem ganzen ferneren Lauf die Richtung giebt, stromabwärts auf die Stadt mit ihren Thürmen an Kirchen und Mauern, in zwei Theile, Großbasel auf Burgundischer, Kleinbasel auf Deutscher Seite, durch den Fluß geschieden, über den die alte Holzbrücke auf steinernen Jochen führt.

Aeneas Sylvius, als er bei dem berühmten Concil in Basel war, hat in einem Briefe vom Jahre 1436 eine Beschreibung Basels gegeben, die überall wiederholt und citirt wird, wo später von der Stadt die Rede ist. Schwerlich hat der Italienische Beobachter überall ganz richtig, ganz ohne gefärbte Gläser gesehen; dennoch hat Manches von dem, was er sagt, noch heute Werth für uns, da er die Dinge, Menschen und Verhältnisse von einem modernen Standpunkt aus, der uns näher steht, betrachtet. Achtzig Jahre ehe er schrieb hatte ein gewaltiges Erdbeben Basel ganz verwüstet; was übrig geblieben, war bei anderer Gelegenheit, wie bei der großen Feuersbrunst von 1417, gefallen, so fand Aeneas die Stadt neu überall, wie aus einem Guß; die Kirchen schön und nicht von schlech-

tem Stein, mag es auch kein Marmor sein, wie in Italien, und mög
sie auch nicht so schöne Bilder haben wie dort. Dafür fehlt es nicht.
Gold, Silber und Edelstein. Die Dächer der Kirchen und vieler Priv
häuser sind mit buntfarbigen glasirten Ziegeln gedeckt, so daß sie wund
bar glitzen im Sonnenschein und es nichts Schöneres giebt, als die St
von obenher anzuschauen. Die Bürgerhäuser sind schön, zierlich und
wohl eingerichtet, wie kaum in Florenz, vielfach bemalt, alle mit eigen
Gärten und Brunnen, in den Zimmern mit Glasfenstern, die damals
großer Luxus waren, Getäfel und Teppichen. Die Straßen sind weder
eng noch zu breit; dann giebt es Matten in der Stadt, von Eichen u
Ulmen beschattet, wo das Volk in Sommerszeit sich zur Kurzweil versa
melt. Die jungen Burschen üben sich im Laufen und Ringen, Speer- u
Steinwerfen, Rossebändigen und Ballspiel. Auch die Weiber kommen h
ergötzen sich an Gesang und führen Reihentänze auf.

Die Mauern und Kriegswehren würden einen harten Italienisch
Sturm kaum aushalten können, denn sie sind weder hoch noch stark gen
Basels Stärke aber liegt in der Eintracht seiner Bürger. Wo die ist u
wo, wie dort, solche Freiheitsliebe ist, die selbst den Tod nicht scheut,
kann auch die größte Menge von Feinden sie nicht überwinden. Das Vo
selbst regiert die Stadt. Sie haben kein geschriebenes oder kaiserliche
Recht, sondern urtheilen nach ihrer Gewohnheit, streng aber auch une
schütterlich durch Bitten oder Geld. Sie lieben die Religion und besuche
die Kirchen fleißig. Mit den Wissenschaften aber und den Schriften de
Alten geben sie sich nicht viel ab. Die Männer sind meistens groß vo
Gestalt und von Sitten wohlgebildet, nicht prächtig, aber gewählt gekleide
Auf Wohlleben geben sie viel und pflegen die Füße lang unter dem Tisch
zu halten. Aber daß sie dem Vater Bacchus und der Mutter Venus etwa
gar zu ergeben sind, das bildet auch fast ihre einzigen Laster; sie halte
das für etwas sehr Verzeihliches. Sonst sind sie treu, halten ihr Wor
geben mehr darauf gut zu sein als zu scheinen, wahren das Ihre, abe
streben nicht nach fremdem Gut.

Dieser Charakter des Volks, wie der Italienische Belletrist und späte
Papst ihn geschildert, bildete sich bis zu Holbeins Zeit noch entschiedene
aus. Kraft, Muth und Entschlossenheit der Bürger stählt sich in ihre
Kämpfen für die Freiheit. Aber auch das, was Aeneas Sylvius an ihne
tadelte, die derbe Sinnlichkeit, nahm unter diesen Verhältnissen und namen
lich auch durch die Kriegsdienste im fremden Solde zu. Dadurch, kla

Valerius Anshelm in seiner Berner-Chronik*), kamen nicht nur fremde, seltsame Münzen in die Schweiz, sondern noch mehr fremde, seltsame Weisen, Sitten und Bräuche, welche in Städten und Ländern, in Dörfern und Höfen, alle der alten Eidgenossen Tapferkeit, Ehrbarkeit, Einfältigkeit, Mäßigkeit, Zucht und Scham haben hingenommen oder geschwächt, und noch dazu ganz ohne Strafe und Abwehr, denn diejenigen gerade, welche Obere waren oder Obere wurden, brachten diese Neuerungen, oder nahmen sie an. Vornehmlich aber beklagt er den Wechsel der Kleidertracht und das ist in der That hier wie immer etwas Bezeichnendes. Schön allerdings, aber auch sehr dem sinnlichen Reiz entgegenkommend war bei Mann und Weib diese neue Schweizertracht, wie wir sie auf Zeichnungen Holbeins und seiner Zeitgenossen sehen, die breiten Federhüte, die langen faltenreichen Mäntel, die weiten Aermel und Beinkleider, die zart gefalteten, weit ausgeschnittenen Hemden, dazu Spangen und silberne Knöpfe, kunstvoll frisirtes Haar, elegantes Schuhwerk, die prächtigsten Farben, die kostbarsten Stoffe, Scharlach und Seide auf Seide. Die liederlichen Dirnen, sagt Anshelm, brachten es aus Kriegen und fremden Ländern mit, und die kunstreichen Maler bildeten es in den Kirchen ab, davon nahm es dann das Volk an. — So wenig sah man auf Ehrbarkeit im Anzug, daß in Basel der Ueppigkeit wegen im Jahre 1492 eine Rathsverfügung ergehen konnte, es solle männiglich seine Kleider, Röcke oder Mäntel recht anlegen und nicht so schandbarlich gehen, 1506 aber sogar verboten werden mußte, ohne Hosen auf die Zunftstube zu kommen**).

Gleichzeitig änderte sich die ganze Lebensart. Früher, fährt Anshelm fort, gab es mehr Wasser denn Wein, jetzt wurden viele und fremde Weine getrunken; früher begnügte man sich mit Gesottenem und Gebratenem, jetzt kamen Schleckereien auf. Anstatt der Häuser mit kleinen, einfachen Fenstern große Häuser mit prächtig bemalten Scheiben voller Wappen, statt der sittigen und stillen alten Tänze unsittig Jauchzen, Lauf- und Springtänze, statt des Brettspiels theure Würfel- und Kartenspiele. Und mit diesen kostbaren Sitten haben zugenommen Geiz und Ehrgeiz, List und Untreu, Unglück und Hochmuth, Hoffahrt und Ueppigkeit, dazu so unnütze Handwerke wie Maler, Steinmetz, Goldschmied, Seidenstricker, Näherinnen, Sänger und Spielleut', item viel Krämerei, viel Müssiggänger und viele Fensterjunker, viel Kriegsleut, viel Dirnen und aller Gattung Buben. Jetzt gilt der Spruch:

*) III. S. 246 f. **) Ochs V. S. 179, 379.

„Wag's, lug um Geld;
So kauffst du d' Welt:
Schlecht, fromm, schafft nüt;
List, Falsch g'winnt d' Büt.“ *)

Oder ähnlich auf einem Glasbilde, vielleicht von Niclaus Manuel, wo der alte Schweizer neben dem neuen steht und zu ihm sagt:

„Gutt was unser knecht, jetz ists din herr,
Wer by dir gutt hatt, der hatt eer,
Ich sag dir das an allen Spott,
Gut ist worden din herr und gott.“ **)

Der biedere Arzt und Chronist, der Mann von altem Schrot und Korn ist wohl etwas einseitig in seiner Strafrede. Manches, das nicht ganz lobenswerth war, mag im Gefolge des Umschwunges gewesen sein. Wir aber müssen, von unserm Standpunkt aus, auch die bessere Seite erkennen von jener kräftigen Sinnlichkeit und gesunden Lebensfroheit, wie sie in der Schweiz und besonders in Basel zu Hause waren, das von den Bisthümern am Rhein, der sogenannten Pfaffengasse, beim Volk allgemein als das lustigste galt. Dem Künstler, der hier sich niederließ, ward dadurch Anregung und Förderung geboten.

Das aber, was Aeneas Sylvius bei seiner Beschreibung noch besonders an den Baselern vermißte, der wissenschaftliche Sinn, hatte mittlerweile bedeutend zugenommen. Er selbst trug dazu bei; seines dortigen Aufenthaltes gedenkend, stiftete er, nachdem er als Pius II. den päpstlichen Stuhl bestiegen, die Baseler Universität, deren feierliche Einsetzung am 4. April 1460 geschah. Gerade in dem Zeitraum, von dem wir reden, war diese Hochschule zu besonderer Höhe gediehen. Hier hatten unter Anderen zwei von Deutschlands berühmtesten Gelehrten und Charakteren gewirkt, 1471—1476 Geiler von Kaisersberg, 1484—1488 Reuchlin. Ein Schüler dieses Mannes, der in der gleichzeitigen Literatur des Vaterlandes eine der ersten Rollen spielte, lebte dauernd hier, Sebastian Brandt, dessen berühmtes Narrenschiff zuerst 1495 herauskam. Mit dem Studium des Rechtes verband er das der Poesie und wußte beides zu lehren. Die Scholastiker waren ihm feind, aber unter den Studirenden

*) Schlecht = schlicht, nüt = nichts, Büt = Beute. **) Abgedruckt in Rocholz, Eidgenössische Liederchronik, S. 419 f. und Grüneisen, Niclaus Manuel S. 461 f. — An = ohne.

übte seine glänzende Gabe des Vortrags Anziehung aus. Der Bischof Christoph von Utenheim (1502—1519) war selbst ein eifriger Gönner des Humanismus. Unter den Professoren der Theologie war Thomas Wittenbach aus Biel, der Lehrer Zwinglis, dem dieser seine Grundsätze über reine Bibelauslegung und Verwerfung des Ablasses zu danken hat. Wilhelm Textor und Conrad Pelicanus brachten das Studium des Hebräischen in Anregung. Henricus Glareanus, 1512 von Kaiser Max zum Dichter gekrönt, lehrte Mathematik und Poetik. Noch mehr Fächer verband Wolfgang Fabricius Capito (Köpflin) aus Hagenau, welcher Doctor der Theologie, des Rechts und der Medicin war, und wie der Vorige 1514 nach Basel kam, besonders durch seine spätere reformatorische Thätigkeit in Straßburg berühmt. Beim Volke hieß es, in Basel sei nicht leicht ein Haus zu finden, das nicht einen Gelehrten beherberge. Was aber vorzugsweise groß und schön ist: Basel bewährte seinen Freiheitsgeist auch auf wissenschaftlichem Gebiete. Solchen, die man anderswo in Deutschland vertrieb, wurde es ein Asyl, ganz wie wir das heute noch bei den Schweizer Universitäten sehen.

Und wie in Basel selbst, so wurden auch in benachbarten Städten, mit welchen naher Verkehr stattfand, die Wissenschaften gepflegt. Zu Freiburg im Breisgau lebte Ulrich Zasius, aus Constanz gebürtig, erst Notar, dann Stadtschreiber und Rector der lateinischen Schule, seit 1500 Professor der Universität, nur deshalb so groß als Jurist, weil er zugleich die classischen Studien so ernst betrieb. Beides docirte er, gerade als Lehrer war er besonders bedeutend. Erasmus nannte ihn den einzigen Deutschen, der zu reden und zu schreiben verstehe. Mit den ersten Humanisten war er genau befreundet. — In Schlettstadt bestand die 1450 begründete gelehrte Schule, die unter Dringenbergs Leitung Außerordentliches leistete. Hier wie in Straßburg gab es gelehrte Gesellschaften, beide durch Wimpfeling begründet, welcher durch die milde und liebevolle Art, wie er seine Studien betrieb und dem Publicum zugänglich machte, großen Einfluß in den gesammten oberen Rheingegenden gewann. In Basel selbst steht die Rheinische Gesellschaft, Beatus Rhenanus an der Spitze, dem Clerus und den Scholastikern, der Partei der Sophisten, wie man diese nannte, entschieden gegenüber, und bald findet dieser humanistische Geist einen noch entschiedeneren Halt und einen bedeutsamen Mittelpunkt, als der große Erasmus seinen Wohnsitz dort aufschlägt.

Ganz von gleicher Bedeutung wie die Universität war für Basel aber der Betrieb des Buchdruckes, wofür die Stadt damals ein Hauptort, wenn nicht vielleicht der Hauptort im ganzen deutschen Sprachgebiet war. Hierin vorzüglich zeigt Basel sich groß, daß es die Industrie ausbildet, welche das wichtigste Element für die Erneuerung der ganzen menschlichen Cultur ist. Es war dafür auch wahres Verständniß in der Bürgerschaft und der Rath suchte die Buchdruckerkunst dadurch zu fördern, daß er den Druckern erlaubte, auf allen Zünften zünftig zu sein. Bernhard Richel hatte hier die ersten Pressen errichtet und von 1474 ist das erste gedruckte Buch. Hier wird auch die erste Papiermühle in Deutschland angelegt.

Während wir als allgemeinen Grund, der Holbein in Basel fesseln konnte, den Geist der Freiheit kennen lernten, der hier wehte, sehen wir im großartigen Betrieb des Druckes den besonderen Grund. Die Ersten unter den Baseler Druckern haben das gemein, daß sie mit dem auf gründlicher gelehrter Bildung beruhenden wissenschaftlichen Interesse einen gediegenen Kunstsinn verbinden. Cratander, Johann Petri von Langendorf, Johannes Amerbach und besonders Johannes Frobenius sind dadurch groß. Sie stehen in Verbindung mit den ausgezeichnetsten Gelehrten, welche bei ihnen Arbeiten erscheinen lassen und für sie die Correctur der neu herausgegebenen classischen Autoren übernehmen. Zugleich aber sorgen diese Verleger auch für schöne und solide Ausstattung ihrer Artikel, und daran hat auch die bildende Kunst theil, indem sie die Bücher, namentlich die Titelblätter, mit Holzschnitten ziert. Weit mehr als das Streben nach materiellem Gewinn, der gerade bei Froben zum Beispiel sehr gering war, trat für sie die ernste Liebe zur Sache in den Vordergrund. Redlichen Eifer und Aufopferung wandten sie an die Ausbildung ihrer Kunst, und so haben sie, wie Johannes von Müller*) sagt, einen schöneren Ruhm als viele große Staatsmänner und Eroberer, deren List und Glück die Welt in Verwirrung und einen Theil des menschlichen Geschlechts in unnennbaren Jammer gebracht haben.

Was Hans und Ambrosius Holbein in Basel festhielt, sobald sie die Stadt einmal betreten hatten, war gewiß in so hohem Grade nichts Anderes, als die günstige Gelegenheit, durch Arbeiten für die Buchdrucker leichtes und sicheres Verdienst zu finden. Hier war die Concurrenz nicht da, welche sie solche Beschäftigung in Augsburg schwerlich hätte finden

*) V. S. 353.

lassen, wo vor und neben vielen andern Hans Burgkmair und Hans Scheuffelein für großartige Holzschnittarbeiten, sogar im kaiserlichen Auftrag, Zeichnungen machten. Von Ambrosius haben wir einen Baseler Buchtitel mit der Jahrzahl 1517 kennen gelernt, vom jüngeren Bruder finden wir einen anderen, mit seinem Namen bezeichnet, schon in Druckwerken des Jahres 1516. Gleich nach ihrer Ankunft müssen sie sich also mit solchen Unternehmungen beschäftigt haben. Was sie thaten, blieb wahrscheinlich in den meisten Fällen auf Zeichnung oder Entwurf beschränkt und wurde von den verschiedensten Händen geschnitten. Gute Holzschneider gab es ja in Basel genug, das beweisen die Bücher, die vor diesem Zeitpunkt dort erschienen sind; aber nicht ganz auf gleicher Höhe stand die künstlerische Erfindung. Nur einer von allen damaligen Baselern besaß sie, der Goldschmied und Münzeisenschneider Ursus Graf. Holbein, der allerdings für diesen Zweig der Kunst auf Burgkmairs Schultern stand, macht sich wie mit einem Blick Alles zu Nutze, was jener geschaffen hat, in Kühnheit des Aufbaues, Handhabung des Ornaments, ausgelassenem Humor; aber er steigt auch gleich auf seine Schultern, ist gleich mit dem ersten Schritt weit hinausgekommen über Alles, was sein Vorgänger ersonnen und gekonnt.

Außer jenem Holzschnitte kommen aber auch noch andere Arbeiten vor, die Hans Holbein noch 1516, im Jahre seiner Ankunft, zu Basel gemacht hat. Es sind einige Gemälde, von denen eines ein recht deutliches Zeichen ist, wie völlig ungeschieden damals Kunst und Handwerk waren. Holbein, der in Augsburg kurz vorher ein Kunstwerk ersten Ranges wie den Sebastiansaltar vollendet, läßt sich herbei, das Aushängeschild eines Schulmeisters zu malen, das gar nicht mehr bedeuten wollte und gar nicht höher geachtet war, als die Aushängeschilder, die wir heute an unseren Straßen sehen.

„Wer Jemandt hie der gern welt lernnen dütsch schriben vnd läsen vß dem aller kürtzisten grundt den Jeman erdenken kan do durch ein Jeder der vor nit ein büchstaben kan, der mag kürtzlich vnd bald begriffen ein grundt do durch er mag von jm selbs lernen sin schuld vff schriben vnd läsen vnd wer es nit gelernen kan so ungeschickt were den wil ich um nüt vnd vergeben gelert haben vnnd gantz nüt von jm zu lon nemmen er sig der er well burger oder hantwercks gesellen frouwen vnd junckfrouwen wer sin bedarff der kumm har jn. der wirt drüwlich gelert umm ein zimlichen lon. Aber die jungen knaben vnd meitlin noch den fronuasten. wie gewonheit ist. 1516." — So lautet die Inschrift, die sich ebenso, nur mit

geringen orthographischen Abweichungen, auf der jetzt getrennten Rückseite wiederholt. Ganz ebenso treuherzig wie die Worte klingen, nehmen sich auch die Bilder aus, die sich jederseits in einem schmalen Streifen unter der Einladung befinden. Es ist, als sollten sie bestätigen, was diese sagt. Beidemale blickt man in die Schulstube hinein. Im ersten Bilde sieht man links am Pult den Herrn Schulmeister, wie er einem kleinen Jungen das Abc beibringt und zugleich die Ruthe bei der Hand hat für etwa vorkommende Fälle; zwei andere Buben sitzen mit Büchern auf einer Bank, und an einem zweiten Pult gegenüber die Frau Schulmeisterin, die ein kleines Mädchen unterrichtet. Wie hier die Kinder, so sind drüben die Erwachsenen in der Schule, zwei große Gesellen, die wohl schwerlich gewohnt sind, so lange fein still zu sitzen. Denen bringt der Lehrer das Schreiben bei und muß gewiß alle seine Nachdrücklichkeit aufbieten, um ihnen die schwere Kunst einigermaßen begreiflich zu machen. Flott, leicht und voll Humor ist das vorgetragen; so flüchtig hingeworfen die Malerei ist, überall zeigt sie den leichten, kühnen Zug von Holbeins Hand. Hätte die kleinstädtische, aus Laden- und Wirthshausschildern improvisirte Kunstausstellung, die in Tiecks Vogelscheuche so köstlich geschildert wird, solche Sachen vorgefunden, sie hätte noch Anderen als einem stüpiden Prinzen Bewunderung eingeflößt. Als er das malte, hat Holbein sich gewiß nicht gedacht, daß es die Stadt Basel einst auf ihrem Museum*) durch Jahrhunderte bewahren würde, mitten unter den anderen Zeugnissen seiner Kunst und seines Ruhmes.

Daß er gleichzeitig aber schon ganz andere Aufträge erhält, kann man ebenfalls im Baseler Museum sehen. Holbein darf die wichtigste Person in der ganzen Stadt, den neugewählten Bürgermeister mit seiner Hausfrau malen**): Jacob Meyer, zur Unterscheidung von Anderen desselben Namens nach seinem Hause „zum Hasen“ genannt, derselbe, welcher später bei ihm das berühmte Madonnenbild bestellt; Anna Zschekapürlin hieß seine Gattin. Des Malers frühe und dauernde Bekanntschaft mit diesem Manne ist gewiß besonders förderlich für ihn gewesen. Jacob Meyer spielt eine wichtige Rolle in der Geschichte der Stadt. Bisher Meister der Zunft zum Hausgenossen, ward er 1516 als erster Bürgermeister aus der Gemeine erwählt, während bis dahin dies höchste Amt der Stadt nur mit

*) Holbeinsaal Nr. 7 und 8. **) Holbeinsaal Nr. 14. Gestochen in C. v. Mechels Oeuvre de Holbein.



Der Bürgermeister Jakob Meyer zum Hasen.

(Basel.)



Gattin des Bürgermeisters Meyer, geb. Zschekapürlin.

(Basel.)

Leuten ritterlichen Geschlechtes besetzt werden durfte. Stets ein Jahr um das andere wurde er von nun an erwählt, denn zwei Jahre nach einander durfte nie derselbe Mann das höchste Amt bekleiden. Und wie schon seine Wahl eine Frucht großer Neuerungen im städtischen Regiment war, so bezeichnet auch seine Amtsführung die wichtigsten inneren Umwandlungen in Basels Verfassung. Es war unter ihm, daß fünf Jahre später dem Bischof und dem Adel alle früheren Privilegien aufgekündet wurden, daß beschlossen ward, keinem Bischof mehr schwören, ihn den Rath nicht besetzen lassen und keinen seiner Lehensmänner im Rathe dulden zu wollen. Hiemit vollzog sich ohne jede äußerliche Unruhe die bedeutendste geschichtliche Umwälzung in der Stadt. Ein Mann, der zu solcher Zeit gewählt ward und so seine Aufgabe durchführte, kann nicht ohne Bedeutung gewesen sein. Es herrscht in seinem Gesicht, wie es Holbein uns bewahrt hat, eine feine Ueberlegenheit und eine durch Maß und Berechnung im Zügel gehaltene Energie. Schön und lebensvoll ist besonders der kaum sich öffnende Mund. Er hält ein Goldstück in der Hand; auch das hat geschichtliche Bedeutung. Den 10. Januar 1516 ließ Kaiser Maximilian von Augsburg aus den Baselern einen Freiheitsbrief über die Prägung goldener Münzen fertigen*).

In den feinen Zügen der jungen Frau, die, wie er, fast ganz im Profil gesehen ist, herrscht eine gewisse Befangenheit, eine Zurückhaltung und Kindlichkeit, die ihr einen eigenen Liebreiz und einen durchaus Deutschen Charakter verleihen. Beide Brustbilder haben einen gemeinschaftlichen Rahmen; das erste trägt an der reichen Säulenarchitektur, die hier wie dort den Hintergrund bildet, die Bezeichnung „H H 1516." Geistvoll und dabei vom höchsten, eingehendsten Fleiß ist die Ausführung; die Farben sind sehr entschieden. Gegen das dunkle Schwarz seines Rockes bildet das brennende Roth seines Baretts einen kräftigen Gegensatz. Die Frau trägt ein rothes Kleid, mit schwarzem Besatz; Sorgfalt und Meisterschaft zeigt die Behandlung der darüber fallenden weißen Franien mit Goldstickerei. Der klare Fleischton, der etwas in das Röthlich-Braune spielt, vermehrt die Wärme und Kraft der Wirkung.

Das Baseler Museum bewahrt von diesen Bildern noch eine gute alte Copie**); und außerdem die herrlichen Originalzeichnungen in Silberstift***), welche in manchen Beziehungen vielleicht noch feiner und über-

*) Ochs V. S. 319. **) Holbeinsaal Nr. 15. ***) Saal der Handzeichnungen Nr. 5 und 6.

raschender im Eindruck sind als die Gemälde. Besonders die zarte Behandlung seines Lockenhaares ist hier unübertrefflich. Daneben sind einzelne Notizen über die Farben angebracht, wie sich ähnliche auch auf Zeichnungen der Englischen Zeit vorfinden. Ich glaube entziffern zu können:

„augen schwarz
baret rot . . . nussfarb
brauenn gelber dan das har
wimpern wie brauenn".

„Nussfarb" bezieht sich natürlich auf das Haar, und so stimmt Alles mit den Gemälden. Holbein hat die Leute, die er malte, gewiß nicht übermäßig damit gequält, daß sie ihm sitzen mußten. Schon in der Zeichnung hielt er sie so sicher und vollständig fest.

Demselben Jahr 1516 gehört, nach der Bezeichnung, auch ein Bild in England, in der Sammlung von Thomas Baring zu London an, das, nach Waagen[1]), die sorgsamste Behandlung zeigt, mag es auch noch nicht ganz auf der Höhe des vorigen stehen. Es ist ein Brustbild zwischen bogentragenden Pilastern, über denen sich Genien mit Guirlanden befinden, und stellt den Maler Hans Herbster vor, der 1492 in die Malerzunft zu Basel aufgenommen ward, schwarz gekleidet, mit rother Mütze und mächtigem Bart. „Johann Herbster pictor Operini Pater" lautet die Inschrift des Sockels. Sein Sohn, der sich seinen Namen in Johannes Oporinus gräcisirt hatte, war einer der bekanntesten Buchdrucker zu Basel. Der Maler selbst, der viel erwähnt wird, war einer der angesehensten in seiner Stadt, wenngleich von seinen Werken sich nichts erhalten hat. Uebrigens kann ich hier nicht die Bemerkung unterlassen, daß die Annahme Hegners, er sei mit dem von Wimpfeling erwähnten Hans Hirtz in Straßburg identisch, durchaus unwahrscheinlich ist. Auch ist es wohl eine bloße Sage, daß er, wie Theodor Zwinger[2]) erzählt, in der Reformationszeit das Malen ganz aufgegeben habe, weil er gefürchtet, dadurch den Bilderdienst zu fördern. In den Rathsrechnungen kommt er noch bis gegen 1540 vor[3]). Auch aus dem folgenden Jahre sehen wir ein kleines Gemälde im Baseler Museum, die Brustbilder von Adam und Eva, mit 1517 bezeichnet[4]). Es sind tüchtig gemalte, realistische Studien nach der Natur. Adams Kopf fällt durch seinen großen Schnurrbart auf.

---

[1]) Handbuch. I. S. 260. — Treasures of Art in Great Britain. IV. S. 97.
[2]) Theatrum vitae humanae. Basel 1586. S. 3701. [3]) Angabe von Herrn His-Heusler.
[4]) Holbein-Saal. Nr. 11.

Auf dem neuen Boden, welchen Holbein betrat, mußte er auch neue künstlerische Anregungen finden. Als seinen Vorläufer in einer Hinsicht, für die Förderung des Holzschnittes, haben wir schon vorhin Urs Graf genannt. Beide hierin zu vergleichen, muß einem späteren Abschnitte vorbehalten bleiben. Aber der Baseler Goldschmied ist überhaupt auf Holbeins weitere Ausbildung nicht ohne Einfluß, und so müssen wir ihm schon hier einige Aufmerksamkeit gönnen.

Dem Kunstfreunde wird nicht leicht mitten in seinen Studien soviel Ergötzliches und Anlockendes begegnen, als wenn er im Baseler Museum die zahlreichen Handzeichnungen des Urs Graf durchblättert und der eigenthümlichen Künstlerpersönlichkeit nachgeht, die sich aus ihnen ergiebt. Ein Meister ersten Ranges ist er nicht, weder was die Begabung noch was die Handhabung der künstlerischen Mittel betrifft; in beiden Beziehungen aber höchst bedeutend und durchaus originell. Seine Holzschnitte kommen in technischer Hinsicht niemals seinen Handzeichnungen gleich; hier weiß er die Feder auf eine Weise zu führen, daß kaum ein Anderer ihn erreicht, immer kräftig, sogar derb, dabei aber stets mit Geist und mit einer Sicherheit, die Bewunderung heischt. Diese wird selbst dadurch nicht beeinträchtigt, daß es ihm auf ein paar Verzeichnungen mehr oder weniger nicht ankommt, und daß sich dieselben Formen und Ideen oft bei ihm wiederholen. In Allem, was er macht, scheint er uns fortwährend Räthsel aufzugeben. In die seltsamsten Gebiete schweift seine Einbildungskraft und er ist zu Hause im Elemente des Phantastischen, mag er es ernst nehmen mit den Dingen oder mag er mit ihnen spielen. Mit wie überlegener Sicherheit stellt er seine abenteuerlichsten Gestaltungen vor uns hin! Nicht eben Größe, aber doch außerordentliche Kraft durchdringt, bewegt und kennzeichnet sie immer.

Der Hang zum Phantastischen ist ja überhaupt der nordischen Kunst eingeboren, seinen Stempel trägt Vieles von ihren gewaltigsten und eigensten Bildungen, es zieht aber zugleich die bedeutendsten Talente vom Wege zur reinen Schönheit durch seine lockenden Irrpfade ab. In Urs Graf nun bricht dieser Hang so mächtig los, Bildung, Geschmack, feinere Empfindung halten demselben so wenig das Gegengewicht, daß ihm das Gebiet der höchsten und lauteren Kunst von vornherein verschlossen bleibt. Immer aber, selbst in den flüchtigsten Versuchen, weiß er uns sonderbar zu ergreifen; wenn auch niemals groß und niemals schön, so ist er doch immer interessant. Interessant pflegt ja die Laune überhaupt zu sein; was

Zeichnung des Jahres 1516 sein Spiel mit den Dingen. Hier ist es der Engel des jüngsten Gerichts, den er persiflirt. Mit äußerst häßlichem Gesicht und mit lächelnder Miene hält dieser das Schwert und die Seelenwaage, in deren einer Schale eine nackte Kindergestalt sitzt, in der anderen aber ein Teufelchen mit einem Mühlstein, während ein anderes Teufelchen noch einen zweiten Stein hinzuschleppt. Hier wie bei den vorigen Blättern aus religiösem Gebiet machen im tollsten Humor die Dargestellten sich selbst lustig über die Rolle, welche sie spielen.

Die einzigen biblischen Stoffe, welche der Künstler anziehend giebt, sind seine Gestalten von klugen oder thörichten Jungfrauen. Sehr viel Heiligkeit und religiöse Empfindung darf man da freilich auch nicht erwarten, diese Gestalten nicht etwa mit Schongauers zart-schwärmerischen Figuren gleicher Bedeutung zusammenstellen. Die von Urs Graf sind ganz Kinder dieser Welt, die klugen sowohl mit brennender Lampe und flatterndem Haar, deren einer die Worte „Mit gotem wiln" in den Kleidersaum geschrieben sind, als die thörigten. Jene läßt er in Prachtcostümen auftreten, diese zum Theil ganz nackt, sonst macht er nicht viel Unterschied zwischen beiden. Eine der thörigten prägt sich besonders dem Gedächtniß ein, sie steht im Häubchen mit der umgekehrten Lampe am Seeufer; ein Kranz liegt auf dem Boden neben ihr. Irgend ein Schankmädel seiner Heimath hat der Künstler sich bei dieser Gelegenheit zum Vorbild genommen. Es ist ein hübsches, derbes Kind, schalkhaft und sinnlich-froh.

Unmittelbar in das Leben, ganz wie er es vor sich sieht, greift er überall. In dessen Wesen und Charakter kleidet er seine Gestaltungen aus dem Gebiete der Allegorie, der Sage und Geschichte des Alterthums, nur daß er stets noch eine Dosis Phantastik hinzuthut. Da zeigt er in einer herrlichen Zeichnung zu Bernburg den auf allen Vieren kriechenden Aristoteles, welcher von seiner Geliebten aufgezäumt ist und als Reitpferd benutzt wird. Diese aber ist eine lüsterne, leichtfertige, übermüthige Dirne, wie sie der Künstler in der Demi-monde seiner Tage fand. Mit seltener Sicherheit und Energie ist der Vorgang in populärster Sprache erzählt. Dies gilt auch von einem schönen Baseler Blatt, auf welchem die nackte Thisbe sich am Leichnam des in Zeitkostüm gekleideten Pyramus ersticht. Der Brunnen, neben welchem das stattfindet, ist mit der Figur eines sitzenden Narren gekrönt, dem das Wasser aus Mund, Ohren und den zwei Bechern in seinen Händen fließt. Etwas abenteuerlich ist eine Fortuna oder

sie es aber hier in solchem Grade werden läßt, ist die Eigenschaft, die wir schon hervorhoben, die Kraft, mit der sie auftritt und regiert. Durch diese Kraft zeigt sich Urs Graf so recht als den Sohn seiner Zeit, welche er sogar in seinen kleinsten, gleichgültigsten Leistungen verkündet. Von dem, was wir als Baseler Volkscharakter um diese Zeit kennen gelernt, vertritt er eine Seite, aber diese wunderbar glänzend und gewaltig: die sinnliche Neigung, Frische und Energie. Die offenbart sich bei ihm oft im kecken Spiel, oft in absonderlicher Träumerei, oft in heftiger Leidenschaft, stets aber derb, kühn und gesund, stets im höchsten Grade volksthümlich, stets so, daß man überzeugt ist, nach dieser Richtung hin könne es kaum etwas geben, das über seine Schöpfungen hinausgehe.

Bei solchem Charakter ist es ganz natürlich, daß er sich in religiösen Darstellungen weder gern noch mit Glück bewegt. Gläubiger Ernst und warmes Gefühl, wie sie dazu nöthig wären, gehen ihm ganz ab. Hie und da gelingt ihm einmal eine Gott-Vater-Gestalt, derb aber gewaltig, wie auf dem seltenen Votiv-Holzschnitt, den wir Seite 158 genannt, oder auf einer Zeichnung im Baseler Museum*), in welcher der Allmächtige über Wolken in der Glorie thront, mit colossalem Bart, in kaiserlicher Tracht. Solch ein schnurrbärtiger heiliger Sebastian aber, wie er ihn einmal zeichnet**), nimmt sich höchst sonderbar aus. In Christi Gefangennehmung, im Drachenkampf des heiligen Georg giebt er sogar vollkommene Carricaturen; auch Simson, der lachend dem Löwen seinen Rachen aufreißt, ist nichts Anderes, nur daß es hier ein wenig erträglicher wirkt. Manchmal möchte man sogar absichtliche Carricaturen in solchen Darstellungen vermuthen, wie bei einer colorirten heiligen Familie, auf welcher das Kind nach einem Vogel hascht, vom Jahre 1521. Diese nimmt sich aus, als ob irgend ein Italienisches Bild desselben Gegenstandes hätte persiflirt werden sollen. Dann kommt vom Jahre 1528 eine Skizze vor, worauf an einer Säule ein nacktes gefesseltes Frauenzimmer, die von sechs Kriegsgesellen an den Haaren gezogen, mit Geißeln und Ruthen gepeitscht wird. Ich möchte das für eine Satire auf irgend eine heilige Marterscene oder auf solche Darstellungen überhaupt halten, was um so glaublicher ist, da gerade dieses Blatt schon in den späteren Verlauf der Reformationszeit fällt. Noch deutlicher treibt Urs Graf in einer

*) Saal der Handzeichnungen Nr. 107. **) Baseler Museum Band U. X. Hier und die meisten der im Folgenden genannten Blätter; einiges auch in U. I. und U. IX.

Nemesis, eine nackte Frauengestalt, welche auf einer im Meere schwimmenden Kugel steht, mit Schmuck behangen, ein Schwert an der Seite, eine Sanduhr in der Hand. Dann kommt ein andermal eine ähnliche vor, gleichfalls auf der Kugel; ihre Attribute aber sind ein Stab und eine Flasche mit dem Wappen von Basel. Sehr derb und wenig discret tritt sie auf. Hinter ihr dehnt sich Schilf und Wasser hin; am jenseitigen Ufer Ortschaften mit Kirchen, Thürme, Brücken und steile Felspartien. Ganz in das Phantastische verliert der Meister sich auch in der Landschaft, der er mitunter selbständige Zeichnungen widmet, uns einmal eine Stadt am Wasser, von hohen Bergen umgeben, ein andermal überkühne Felsen mit Schlössern und seltsamen Durchsichten vorführend. Abenteuerlicher und wilder aber hat er niemals seine Felspartien aufgebaut, niemals seiner Ortschaft am Wasser romantischere Lage gegeben, als in einer Zeichnung aus dem Jahre 1514, bei welcher er in den Vordergrund ein junges Weib gestellt, mit aufgeschürztem Kleid und bloßem Halse, ganz ohne Arme, einäugig und mit einem Stelzfuß. Eine Allegorie ist das natürlich auch; wer aber will hier Bedeutung und Zusammenhang errathen?

Weit ab von dem, was man für schön und poetisch halten kann, liegen die Motive, in denen er sich gefällt. Da sehen wir, neben einem von Schiffen belebten Bergsee, am Baumast einen Gehängten; die Raben picken schon an ihm. Darunter geht leichten Schrittes und mit leichter Miene ein junges Mädchen hin, mit zierlichen Locken und Federhut, einen Korb am Arme, einen Krug in der Hand. Gerade im Widerwärtigen und Schrecklichen gefällt sich seine Laune. Galgenbilder kommen noch mehrere vor. So liegt zum Beispiel eine befestigte Stadt da, wovor Schildwachen und ein Galgen, an dem Zwei hängen, während Einer daneben auf das Rad geflochten ist. Neun Landsknechte, einer davon zu Pferde, zeigen sich in lebhafter Unterhaltung vorn. Aehnlich, nur wohl noch gräßlicher sind allerlei Todesstrafen auf einem Blatte von 1512 in der Sammlung des Erzherzogs Albrecht in Wien angebracht, das auch photographisch publicirt ist. Vorn kniet ein Mann, der eben enthauptet werden soll. Weiterhin Galgen und Räder mit Hingerichteten. Zwei Seelen, in Kindesgestalt, werden oben von Teufel und Engel in Empfang genommen. An einem leeren Galgen steht geschrieben: „Log ebbi (etwas) für di." Dann kommt unter den Baseler Sachen ein Schlachtfeld vor. Hinten tobt der Kampf noch, zu Fuß, zu Pferd und mit Kanonen; brennende Dörfer fern; im Vordergrunde zwei an Bäumen Aufgehängte, Todte und Verwundete

am Boden und ein Landsknecht, der einen Schluck aus seiner Feldflasche thut.

Das Kriegsleben der Zeit beansprucht überhaupt einen großen Raum bei Urs Graf. Seine nächste Umgebung reizte ihn dazu. Schweizer und auch speciell Baseler machten die Italienischen Kriege mit, kämpften in den blutigen Schlachten von Novara, Marignano, Bicocca. Reisläufer nannte man sie, denn reisen heißt im Dialekt soviel als in den Krieg ziehen. Nun kehrten sie dann heim, diese kräftigen Kriegsgesellen, die ihre Sache auf nichts gestellt hatten und den Schaum des Lebens abschöpften, das sie leicht in die Schanze schlugen, große schöne Gestalten, die auftraten in prächtigster Tracht, in Wein und Wollust Behagen fanden, reich durch die Beute, die freilich eben so schnell zerronnen als gewonnen war, da gaben sie wohl dem Maler zu scharfen Sittengemälden Veranlassung. Typen für Krieger dieser Art giebt uns eine ganze Folge von einzelnen Gestalten, die zwar nicht des Künstlers bekanntes, aus verschlungenem V und G gebildetes Monogramm tragen, aber deutlich genug sich als seine Arbeiten zeigen, mögen sie auch in Mechels Werk unter Holbeins Namen herausgegeben sein. Oft kommen Landsknechte mit Dirnen schäkernd vor: einer wandelt neben einem üppigen Weibe hin, der er seinen Geldbeutel in die Hand gelegt. Oder ein Fahnenträger nebst einem Anderen, der eine erbeutete Gans am Speer hat, schreitet an einer Wegekapelle vorbei. Von besonderer Laune ist ferner Einer, der ziemlich resignirt einhertrabt. Ueber seine Schulter hat er das Schwert gelegt, ein leerer Beutel hängt davon nieder und auf der Scheide stehen die Worte: „al mein gelt verspilt.“ Ein Rabe aber fliegt ihm nach, als witterte er seine künftige Beute. Noch schärfer zeigt ein andres Blatt die Kehrseite und die schlimmen Folgen dieses flotten Lebens. Da treibt der Teufel, ein scheußliches Ungethüm mit einem großen Horn, Hauern, herausgestreckter Zunge, Fledermausflügeln und langem Schwanz, einen händeringenden Gefesselten unbarmherzig vor sich her.

Auch Gestalten von Bauern, von Türken kommen vor; besonders ergötzlich ist ein Rattenfänger, eine wahre Märchenfigur, der, eine Stange mit allerlei Gethier auf der Schulter, rasch seines Weges geht. Vielfach begegnen uns noch in mannigfachen Situationen jene Dirnen, welche der Künstler mit seinen Kriegsgesellen zu paaren liebte, oft ganz nackt, nicht sehr schönen Körperbaues, mit äußerstem Realismus behandelt; oft in der Zeittracht, aber auch dann nie in großer Züchtigkeit; man sieht ihnen

immer an, weß Geistes Kinder sie sind. Theils heben sie sich die Rö
auf und machen sehr zweideutige Handbewegungen, theils weht ihnen d
Wind die Kleider in die Höhe, so daß immer etwas mehr, als man so
zur Schau trägt, den Blicken enthüllt wird. Fast keinen Frauenkopf ka
Urs Graf malen, ohne verführerisches Courtisanen-Lächeln hineinzulege
Toller Humor bricht in zwei Blättern los. Das eine zeigt uns zu
lachende junge Weiber, nicht weit vom Kloster, das im Hintergrun
sichtbar, über einen Mönch herfallend. Er liegt halb am Boden, die ei
kniet neben ihm und packt ihn an Kutte und Kopf, während die zwei
ihn mit dem Knie gegen den Hals stößt und mit dem Schlüsselbund a
ihn losschlägt. Im zweiten Blatt führt eine junge, nackte Weibsperson i
Hut einen alten Gecken, dem die Schellenkappe im Nacken hängt, an ein
Schnur hinter sich her; er will ein Augenglas auf die Nase setzen, um
sich besser zu beschauen; während dessen hackt ihm ein Vogel auf d
Kahlkopf.

Manchmal aber unter diesem Sinnen- und Liebesleben scheint e
als spielte des Künstlers eigene Persönlichkeit mit hinein. Wir erblick
ein üppiges Weib, deren Kleid hoch aufgehoben ist und deren Brüste vo
aus dem Mieder herausquellen; sie hält eine Waage, die in der eine
Schale das V, in der anderen das G zeigt; so wägt sie die beiden An
fangsbuchstaben von des Künstlers eigenem Namen gegeneinander ab. Ein
andres Mal tritt eine Schöne mit nackten Füßen und großem Schwer
auf; im Saum ihres Kleides stehen die Worte: „O Aneli ich wot (wollte
gern". Oder wir sehen ein Herz, das zersägt ist und zerhämmert, vo
Schwert und Pfeil durchbohrt, und gegen welches alle möglichen Instru
mente geschleudert sind; oben darauf aber steht ein nacktes Mädchen, da
sich mit einem Schwerte selbst den Tod giebt; es soll das wohl die Stra
sein für Alles, was sie dem armen Herzen angethan. Wirklich sinnig u
mit Empfindung redet endlich besonders ein Blatt von Herzenserlebniss
Es ist ein schönes weibliches Profilbild in halber Figur; damit e
Zug seltsamer Laune auch hier nicht fehle, hängen an den unten a
gebrachten Verzierungen ein Kamm und andere Instrumente her
Das immer wiederkehrende Künstlermonogramm ist hier noch ein zwei
Mal angebracht, nämlich am Hute des Mädchens, als wollte U
Graf hier nicht nur die Arbeit, sondern auch die Abgebildete
sein Eigenthum bezeichnen, und oben stehen die schlichten, schö
Verse:

„Ach got lieb mich ir
oder lehd Sy mir
Ich stirb sunst schier.“

Wer sollte nicht wünschen, einem so merkwürdigen Künstler auch in das Angesicht zu sehen? Ein Blatt kommt vor, das gewiß ihn selber darstellt; und zwar auf der herzoglichen Bibliothek zu Bernburg, wo, leider von Jahr zu Jahr mehr vernachlässigt, zwei Bände mit Handzeichnungen zu finden sind, großentheils wohl geringe Sachen, aber eine kleine Anzahl Meisterwerke darunter: Einiges von Dürer, Holbein und vier Blätter von Ursus Graf. Bei dem einen, das ein männliches Brustbild zeigt, steht das Monogramm nicht nur mit der Jahrzahl 1521 daneben, sondern wiederholt sich hier gleichfalls in der Agraffe des breitkrämpigen Hutes, was sicher nicht ohne Bedeutung ist. Darunter blickt ein Kopf vor mit breitem Genick und gewaltigem Bart, so seltsam und phantastisch, daß man ihn wohl als den gelten lassen könnte, der die eben besprochenen Arbeiten gemacht.

Wenige Jahre vor Holbeins Ankunft in Basel beginnt die Blütezeit für Urs Graf, und das Jahr 1529 ist das letzte, das ich auf Arbeiten seiner Hand verzeichnet gesehen. Ein örtlich so naher, dabei so origineller Künstler mußte auf Holbein wirken. Dieser kecke Uebermuth, diese derbe Treue und markige Sicherheit im Erfassen des Wirklichen, des täglichen Treibens, wie man es unmittelbar vor Augen hatte, schlugen Töne an, die bei Holbein nachklingen mußten. Gegen das Ueberquillen des Phantastischen aber, wie es bei Urs Graf zu finden war, hielt die Klarheit seines Wesens Stand. Bei jenen Landsknechtgestalten, jenen paar Bildern aus dem Alterthum, ferner bei manchen kühn aufgebauten Wappenbildern, für gemalte Scheiben entworfen, mit schönen kleinen Genien und strotzenden Renaissance-Umrahmungen, denen nur noch eine gewisse Feinheit in den Uebergängen fehlt, möchte man ausrufen: von hier ist nur noch ein Schritt bis zu Holbein: Natürlich, ein auch noch so großer, noch so erfindungsreicher Künstler tritt niemals als etwas ganz Plötzliches, Unvermitteltes auf, sondern vorbereitet von Stufe zu Stufe. Bleibt ihm aber schließlich auch nur ein einziger Schritt übrig, deshalb ist die That des Genius nicht minder groß. Bei allen Organismen der Natur finden wir Formen des Ueberganges, die jene von Stufe zu Stufe mit anderen Organismen vermitteln. Wie nahe aber dadurch auch ein Wesen dem andern kommt, was endlich zwischen ihnen als Unterschied

bleibt, ist, wie gering auch scheinbar, doch etwas Unberechenbares, durchaus Trennendes, ist ein vollkommener Sprung. Dasselbe findet in der Kunst statt.

Man kann Urs Graf nicht nennen, ohne zugleich von einem anderen Schweizer Künstler und dessen Einfluß auf Holbein zu reden. Auch ihn lernt man in seiner Eigenthümlichkeit, wie sie sich nach allen Richtungen hin entwickelt hat, nirgend so gut kennen, als im reichen Schatz seiner Handzeichnungen in Basel. Es ist Niclaus Manuel, der Maler von Bern. In der neueren Kunstgeschichte hat man öfters eine Art Nachfolger Holbeins aus ihm machen wollen, während gerade das umgekehrte Verhältniß stattfindet. Manuel, 1484 geboren, ist ja auch bei weitem der Aeltere. Manuel war nicht Maler allein und seine Thätigkeit gehört nicht blos der Kunstgeschichte, sondern auch der politischen Geschichte an*). Im jugendlichen Mannesalter war er nach Italien in den Krieg gezogen; später bekleidete er wichtige Aemter im Dienste der Berner Republik und saß im Rath. Sein ganzes Interesse aber war der Reformation gewidmet, deren Durchführung seine öffentliche Wirksamkeit erstrebte und deren Geist er früher bereits, meist in satirischen Fastnachtspielen, als Dichter verfochten hatte. Diese Vielseitigkeit war denn auch der Grund, daß er es in seinem ursprünglichen Beruf, der Malerei, nicht zur rechten Durchbildung brachte. Freilich nicht blos die geringe Einträglichkeit der Kunst in unsicheren Zeiten war es, die ihn bewog, in Beutehoffnung Kriegsdienst zu nehmen und später sich um öffentliche Aemter zu bewerben; ihm that sein Handwerk auch innerlich nicht Genüge; seinem Wesen nach war er Mann der That.

Mangel an Durchbildung ist es denn auch, was seine größeren Gemälde im Baseler Museum, wie Pyramus und Thisbe oder das Urtheil des Paris so unerquicklich macht. Flach in den Charakteren, und indem sie, auf eine fast komische, kaum mehr naive Weise in das Zeitkostüm gesteckt, von der Rolle, die sie zu spielen haben, sich keinen rechten Begriff machen, verletzten sie oft durch Geschmacklosigkeiten, ja durch wirkliche Zeichenfehler das Auge und sind in der ganzen Behandlung sehr flüchtig und leichtfertig. Nur unter einigen kleineren Bildern findet sich manches Anziehende, wie eine Enthauptung des Johannes; die fein

*) Grüneisen, Niclaus Manuel. Leben und Werke eines Malers und Dichters, Kriegers, Staatsmannes und Reformators im sechzehnten Jahrhundert. Stuttgart 1837.

im Gefühl wie in der Farbe ist. In seinen Zeichnungen lernt man auch ihn am besten kennen; merkwürdiger Weise ist das Stoffgebiet, das in ihnen der Maler beherrscht, ziemlich dasselbe wie bei Urs Graf. Für religiöse Kunst fehlt auch ihm jeder Sinn; unter allen solchen Versuchen hat nur ein heiliger Christophorus besonderen Werth, der im Wasser auf das Furchtbarste niedergedrückt wird durch das Christuskind, welches sich in prächtiger Bewegung mit beiden Händen auf sein Haupt stemmt. Wie der Baseler Goldschmied liebt er außerdem die klugen und thörigten Jungfrauen darzustellen, die er auch im Holzschnitt herausgegeben. Hier ebenfalls aber waltet kein kirchlicher Sinn, sondern es wird gespielt mit dem biblischen Motiv. Da steht auf einer Kreidezeichnung die Thörigte, mit reizendem Gesichtchen, leerer Lampe und einer Handbewegung, die klar und deutlich ausdrückt, daß sie sich hinwegsetzt über das Unvermeidliche. Die Umschrift lautet: „Es. ist. ver. schüt. nieman. kans. als. wüssen." Dann greift auch Manuel frisch in das Tagesleben, führt uns König, Bettler, Bauer, alle Stände vor, dazu hübsche junge Mädchen, theils entkleidet, theils im pompösen Zeitkostüm, besonders aber Landsknechte in den mannigfaltigsten Situationen. Er ist nicht so grandios wie Urs Graf, aber leichter und bewegter; er folgt keiner abenteuerlichen Laune wie dieser, aber der Humor schlägt desto frischer und ungebundener durch; köstlicher nirgend als in dem schn Blatt mit alten tanzenden Bauerpaaren, wo die Komik in ihrer derb populären Vortragsweise sich bis zu hinreißender Gewalt steigert. Sowohl hier, als später bei anderen Gelegenheiten, namentlich bei den Darstellungen aus dem Todtentanzgebiet, werden wir sehen, wie nahe Manuel und Holbein sich kommen. Manuels Richtung entspricht ja einer Seite in Holbeins Wesen, seinem Drang nach Freiheit der Auffassung in modernem, weltlichem Geiste. Aber Holbeins Bedeutung und Eigenthümlichkeit erschöpfte sich nicht hierin; bei Manuel war auch keine Ahnung von seinem lauteren Schönheitsinn; und vor Allem, Holbein genügte es nicht, jene Richtung zu haben, er besaß auch die ernste, gesammelte Kraft, welche ihm deren entsprechende Ausbildung möglich machte.

IX.

Holbein da und dort in der Schweiz, besonders in Luzern. — Urkundliche Nachricht; Bilder und Zeichnungen. — Aeußere und innere Bemalung des Hertensteinschen Hauses. — Stellung der Wandmalerei in Deutschland. — Geschichtliche Bilder und Stoffe aus dem Alterthum. — Holbeins Einfluß in den Fresken des Hauses Corraggioni.

Da Hans Holbein sich nicht wie sein Bruder schon im Jahre nach seiner Ankunft in Basel, sondern erst drei Jahre später dort niederließ, ist die Annahme naheliegend, er habe sich mittlerweile auch nicht dauernd dort aufgehalten, sondern sei vielleicht noch in den benachbarten Gegenden umhergestreift. Bilder, die von ihm in der Schweiz und den angrenzenden Gebieten vorkommen, führt Hegner als Beweise an, obwohl sich wirkliche Spuren nur aus Werken der Wandmalerei oder großen Kirchenbildern, die sich nachweislich noch an alter Stelle befinden, ergeben könnten. Ich bin indeß den Angaben Hegners sorgfältig nachgegangen. Vieles von dem, was er nennt, damals in Privathänden, war nicht mehr aufzufinden, Anderes aber ist nicht von Holbeins Hand. So der interessante Altar in der Münstersakristei von Constanz, von dem Waagen*) bereits dargethan, daß er unserem Künstler ganz fremd ist und einem Schwäbischen Meister angehört, der etwa zwischen Burgkmair und Martin Schaffner mitten inne steht. Ein Christus im Grabe zu Altorf im Capucinerkloster ist nur eine Copie nach Holbeins berühmtem Bilde von 1521 in Basel; in Bern ist nichts von dem Erwähnten mehr aufzufinden als ein Bildniß der Jeanne d'Albret, Mutter Heinrichs IV. von Frankreich, auf der Bibliothek; dies aber, meisterhaft fein und elegant in silbernem Ton, halte ich mit Sicherheit für eine Arbeit des Französischen Hofmalers François Clouet (des jüngsten der drei Clouets), dessen Gemälde oder Zeichnungen ja auch an anderen Orten auf den Namen Holbein getauft sind.

---

*) Kunstblatt 1848.

Patin erwähnt einige Arbeiten des Künstlers, die sich zu seiner Zeit in Zürich befanden, aber schon zu Hegners Zeit nicht mehr zu finden waren; darunter besonders eine Tischplatte auf der Bibliothek, mit Tanz- und Jagd-, Fischfang- und Turnierscenen bemalt. „Tabula quadrata, quinque circiter palmorum, in qua choreae, piscationes, venationes, hastiludia, aliaque, ludicra plurima picta conspiciuntur.“ Diese Beschreibung würde vollkommen auf einen mit 1530 bezeichneten Tisch in der Kunstkammer des Berliner Museums passen, der, nach gütiger Mittheilung des Direktors Freiherrn von Ledebur, vom Tapezirer Erfurth zu Baden-Baden gekauft ist. Mit Holbein indeß hängt er nicht zusammen, sondern wird wohl mit Recht dem H. S. Beham zugeschrieben, in dessen Art die dreiste, aber etwas gewöhnliche Malerei ist. Eine Spur aber, die darauf deutet, daß Holbein im Jahre 1516 in Zürich gewesen sei, ist dort noch jetzt zu finden. Die Stadtbibliothek bewahrt ein leider völlig verputztes männliches Bildniß mit landschaftlichem Hintergrunde. Auf die Rückseite ist ein Zettel von Ulrich Hegners Hand geklebt, mit seinem Namen und dem Datum des 9. März 1845 unterzeichnet, in welchem mitgetheilt wird, daß sich in einem Manuscript auf der Klosterkirche in Zürich eine Copie dieses Bildes mit folgender Schrift befindet: „Anno 1516 Æ. 46 Felix Frey Magister Parisiensis Prepositus Collegii Canonicorum Ecclesiae Carolinae Turicensis ab Anno 1516. Obiit 1555, Ex Originali Holbeiniano corrupto depinxit Huldricus Dürstlerus.“ Der Zustand des Bildes läßt freilich heut kein Urtheil zu, ob die Tradition, die es dem Holbein zuschrieb, richtig war.

Ein Bild, das zu Luzern im Hause zur Gilgen stets für ein Holbeinisches galt, befindet sich jetzt daselbst bei Herrn Oberst Rüttimann. Es stellt ein Mitglied jener Familie, Melchior von Johann zur Gilgen, Ritter des heiligen Grabes, dar. Daß es von Holbein nicht sein kann, beweist schon die Jahrzahl 1506. Außerdem fehlt es nicht an starken Verzeichnungen, namentlich in den Händen; die Arbeit ist gediegen und tüchtig, aber gar zu derb. Es sind jedoch in Luzern zwei kleine Tafeln zu finden, deren Benennung sich eher aufrecht erhalten läßt. Zu Hegners Zeit besaß sie Herr Kanonikus Geiger, jetzt sind sie Eigenthum des Herrn Obersten Meyer-Büelmann. Beide Darstellungen beziehen sich auf die Auffindung des Kreuzes. Hier wird das neu gefundene Kreuz von einer Procession von Fürsten, Rittern, Bürgern einhergetragen, dort wird mit seiner Hülfe ein Todter durch die heilige Helena erweckt. Schöne

Landschaften mit Seen und Bergen, Burgen und Klöstern zeigen sich beidemal im Hintergrunde. Weiße Johanniterkreuze befinden sich auf der Rückseite. Ueber einem Thorbogen auf dem ersten Bilde steht die Jahrzahl 1516. Es sind sehr flüchtige Arbeiten, nicht viel sorgfältiger behandelt als das Baseler Schulmeisterschild aus demselben Jahre. Doch die Farbe ist frisch und lebhaft, und wirklich athmet Holbeins Geist in der Zeichnung und der naturwahren Charakteristik der Köpfe, unter denen ein Betender im rothen Talar und ein anmuthiges junges Mädchen, welches hinter dem Kaiser Constantin kniet, beide auf der zweiten Tafel, die schönsten sind. Holbeinische Arbeiten mögen also diese Gemälde sein, doch geringere, von handwerksmäßiger Art, schnell und flüchtig gemalt, weil er nur dem entsprechend bezahlt erhielt.

Einen Aufenthalt Holbeins in Luzern könnten diese zwei Bilder nicht beweisen. Es ist aber noch Anderes, das wirklich darauf deutet, vorhanden, nicht allein Arbeiten, welche er sicher dort gemacht, sondern auch urkundliche Notizen. Im Gesellschaftsbuch der Luzerner S. Lucas-Bruderschaft kommt er unter den aufgenommenen Malern vor. „Meister Hanns Holbein het j gulden gen“, so lautet nach den vom Stadtarchivar Herrn Joseph Schneller mitgetheilten Auszügen*) die Stelle. Eine Jahrzahl steht leider nicht dabei, so daß nichts Genaueres über die Zeit sich ermitteln läßt.

In Luzern waren ehemals auch verschiedene Kirchengemälde Holbeins zu sehen. Patin, der seiner Biographie des Meisters ein Verzeichniß von dessen Arbeiten beifügt, erwähnt sie: Anbetungen der Hirten und der Könige; Christus im Tempel lehrend; sein Haupt auf dem Schweißtuche u. s. w. Nichts ist mehr davon vorhanden. Nur von einem der Bilder, das sich in der Barfüßerkirche befand, ist dort noch eine alte Copie; das Original, stark übermalt und sehr entstellt, befand sich in der ehemaligen Mäglinschen Sammlung zu Basel. Als ich dorthin kam, war diese schon eingepackt, um zum Verkauf nach England geschickt zu werden; ich habe es daher nicht gesehen. Die Beweinung des vom Kreuze abgenommenen Christus ist der Gegenstand. Packender Realismus und äußerste Lebendigkeit, die sich in der Madonna bis zur pathetischen Wildheit steigert, zeigt auch die Copie; die Composition des hohen, ziemlich umfangreichen Bildes ist von großer Kühnheit im Aufbau. Eine

*) Luzerns St. Lukas-Bruderschaft. 1861

Darstellung desselben Gegenstandes, der vorigen in manchen Stücken verwandt und sicher auch aus des Meisters früherer Zeit, von heftiger, eindrucksvoller Wahrheit, ist uns in einem Kupferstich des Wenzel Hollar nach einer Holbeinschen Zeichnung erhalten.

Nach Luzern weist dann auch noch ein schönes Blatt des Baseler Museums*) hin, Federzeichnung, leicht mit verschiedenen Farben getuscht, offenbar Entwurf für ein Glasbild. Es ist eine Gestalt der Madonna mit dem Kinde, sie selbst voll und großartig mit höchst edler Gewandung, das Kind klein und minder schön, rittlings auf ihren Armen sitzend. Sie steht zwischen einer prächtigen Pilaster- und Säulenarchitektur, welche die Aussicht gewährt auf Luzern, die romantisch am See gelegene Stadt, mit der unverkennbaren bedeckten Brücke, die früher noch größer war als jetzt, den Mauern und Thürmen, den Anhöhen ringsum.

Eine Schöpfung hatte der Künstler hier vollendet, die ohne Zweifel zu dem Bedeutendsten gehört, was er überhaupt hervorgebracht. So dürfen wir urtheilen, wenn sie auch zu Grunde gegangen ist, nicht durch die Zeit, sondern durch Barbarei, welche mehr als die Zeit zerstört. Holbein hatte dem Schultheißen Jakob von Hertenstein**), einem in der Stadtgeschichte wohlbekannten Manne, sein neuerbautes Haus außen und innen mit Wandmalereien geziert. Das Geschlecht Hertenstein ist eines der ältesten in der Schweiz. Seine Stammburg stand bei Weggis auf einem steilen Felsen am Ufer des Vierwaldstädter Sees, was die Ursache des Namens ist. Es war immer der Eidgenossen Freund und sein Bürgerrecht datirt von 1370. Jakob von Hertenstein, der Erbauer dieses Hauses, war der Sohn jenes Schultheißen Caspar von Hertenstein, der die Nachhut in der Schlacht von Murten führte, wurde selber Schultheiß im Jahre 1515 und befehligte im selben Jahre die Luzerner in der Schlacht von Marignano***). Das Haus stand bis 1824 wohlerhalten; in diesem Jahre aber wurde es abgetragen, um einem Neubau Platz zu machen. Ein kunstliebender Offizier, Oberst Mav von Büren, ließ, um wenigstens eine Erinnerung an dies herrlichste Denkmal der Stadt zu bewahren, schnell Zeichnungen nach den Bildern machen und trat mit Usteri und Ulrich Hegner in Corre-

*) Saal der Handzeichnungen Nr. 1. **) Nicht Hartenstein, wie man seit Hegner überall liest. ***) Kasimir Pfyffer, Geschichte der Stadt und des Cantons Luzern. Zürich 1850 — v. Balthasar, Historische, Topographische und Oekonomische Merkwürdigkeiten des Cantons Luzern. 1785.

spondenz, um eine Publikation zu veranstalten. Das Unternehmen kam nicht zu Stande, wohl weil die Nachbildungen sehr unzureichend waren. Oberst May schenkte diese endlich am 23. Juni 1851 der Luzerner Bürgerbibliothek.

Herr Knörr, der größte Banqier der Stadt war es, der diesen Frevel auf sich lud; noch mehr aber als der Privatmann, der solches thut, ist die Stadt selbst zu tadeln, die solches in sich geschehen läßt, und nicht zur Rettung eines so großen gemeinsamen Schatzes alle Mittel in Bewegung setzt. Usteri drückt sich derb aber sehr wahr in einem seiner Briefe (vom 20. April 1825) darüber aus: „Wenn dieses Haus nicht durch dieses Abzeichnenlassen eine Celebrität erhalten hätte, so wäre vermuthlich kein Bewohner Luzerns hingegangen, solches noch zu untersuchen, sondern man hätte solches niederreißen und abbrechen lassen, wie man einen Schweinestall niederreißen und abbrechen läßt, ohne Notiz davon zu nehmen."

Ein ähnliches Loos hat Alles getroffen, was Holbein im Fache der Wandmalerei hervorgebracht, für die er so besonders begabt war. Man muß sich übrigens nicht denken, daß in Deutschland damals die Stellung der Wandmalerei ähnlich gewesen, wie gleichzeitig in Italien und heutzutage bei uns. Nicht als „monumentale Aufgaben", das Höchste was ihnen geboten werden könnte, sahen die Künstler unserer Vorzeit solche Aufträge an. Nirgend fast standen sie so sehr mitten im Handwerk; es waren Arbeiten, die rein dekorative Zwecke erfüllen sollten. Sie waren nicht besonders geachtet und nicht besonders bezahlt. Wie darüber die öffentliche Meinung lautete, geht am deutlichsten aus einem späteren Schreiben des Baseler Rathes (vom Jahre 1538) an Holbein hervor, wo ihm gesagt wird, seine Kunst und Arbeit sei weit mehr werth, als daß sie an alte Mauern und Häuser vergeudet werden solle. Viel Sorgfalt verwandten die alten Meister auf solche Werke nicht, mögen sie nun am Innern oder am Aeußern der Gebäude angebracht sein. Als Dürer den Triumphwagen Maximilians im Nürnberger Rathhaussaal zu malen hat, läßt er die ganze Sache von seinen Schülern anfertigen*). Holbein zeigt sich indeß auch hierin von modernem Geist erfüllt und den Meistern des Südens nahe stehend, daß er auch die Wandmalerei in anderer Weise auffaßt, als daheim Gebrauch war.

Wie abgerissene, spärliche, wenig treue Ueberbleibsel sind jene Nach-

*) v. Eye, Albrecht Dürer. S. 384.

zeichnungen, aus denen man mühsam die alte Pracht und Schönheit sich zusammenbuchstabiren muß! Nur über Idee, Composition, Gesammtanordnung kann man daraus ein Urtheil gewinnen.

Höchst interessant aber ist gleich die Wahl der Gegenstände selbst, die zum Theil dem classischen Alterthum angehören. Die Fassade, unregelmäßig und durch nichts ausgezeichnet, war vom Künstler zur Entfaltung eines glänzenden Bilderteppichs benützt. Die Wand des Erdgeschosses war leer geblieben, und das zweite Geschoß darüber war an Fenstern so überreich, daß sich nur drei schmale Felder für weibliche Figuren gewinnen ließen; die eine mit Helm und Schild, die zweite mit Helm und Lanze, die dritte mit einem Spiegel, Alle ihre Reize ziemlich unverhüllt präsentirend, Allegorien offenbar, doch in ihrer Bedeutung nicht so leicht zu bestimmen. Die Streifen, die sich über der Fensterreihe hinziehen, enthalten links Kinder, die zwischen reichen Renaissanceornamenten spielen, rechts einen ausgezeichnet componirten Kampf von bewaffneten Knaben, sehr humoristisch und lebhaft bewegt. Vier Felder neben und zwischen den Fenstern des dritten Geschosses, doch nicht ganz so hoch wie diese, enthalten Wappenverzierungen. Es ist jedesmal das Wappen des Hertenstein, nach der Reihe mit denen seiner vier Gemahlinnen verbunden; das Jahr seiner Heirath steht immer dabei. Jene Frauen sind Verena Seevogel von Wildenstein, 1489, Anna Mangold von Sandeck, 1495, Ursula von Suttenwyl, 1512, Anna von Hallwyl, 1514 mit ihm vermählt. Darüber, in neun Feldern, von welchen diejenigen, die nicht gerade über den Fenstern stehen, etwas tiefer herabreichen, ist der Triumphzug Cäsars, frei nach Andrea Mantegna's Kupferstichen, dargestellt. Auch aus den Copien geht sichtbar und entschieden hervor, daß Holbein in den eigensten Geist des Meisters eingedrungen ist und dessen hohe antike Größe echt wiederzugeben weiß, ohne die Kälte und Manier, von welchen sonst fast alle Deutschen in Nachahmung der Italiener nicht frei sind. Posaunenbläser, Männer und Frauen mit Palmenzweigen schreiten einher; dann kommen Elephanten; es werden die Trophäen, die kostbaren Gefäße und andere Kriegsbeute zur Schau getragen, Gefangene werden einhergeführt; den Schluß machen die Krieger, unter denen eine Prachtfigur im Helm besonders in die Augen fällt. Diese soll wohl die Hauptperson bedeuten, denn der Cäsar auf dem Triumphwagen, welchen die Stiche zeigen, fehlt. Die Fenster des vierten, obersten Stockwerks werden eingefaßt und getrennt durch fünf Bildflächen mit Darstellungen aus der alten Griechischen und Römischen Geschichte,

Alles Beispiele großartiger antiker Gesinnung. Das erste ist die Erzählung vom Schulmeister von Falerii, welcher die ihm anvertrauten Kinder in das Lager des Camillus geführt hatte, doch von diesem, der so verbrecherische Mittel verschmähte, zurückgewiesen ward*). Wir sehen den Schulmeister, wie er mit gebundenen Händen den Knaben, die er verrathen wollte, ausgeliefert ist und wie sie ihn mit Ruthen nach Falerii zurückpeitschen. Darauf erblicken wir eine Frau, die vor den Richtern stehend sich der Aussage weigert und mit der Hand nach dem Munde weist, als wolle sie zeigen, daß ihr die Zunge fehlt. Es ist Leäna, die Geliebte der Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton, die sich durch die größten Martern nicht zum Zeugniß wider sie verleiten ließ, und welcher dann die Athener, da sie diese That ehren und doch keiner Buhlerin eine Statue setzen wollten, in Anspielung auf ihren Namen unter dem Sinnbild einer zungenlosen Löwin ein Denkmal errichteten**). Die Geschichte ist im Bilde offenbar so gewendet, daß sie sich selbst die Zunge abgebissen hat, um nichts verrathen zu müssen. Es folgt Mucius Scävola, der, von Landsknechten umgeben, die Hand in das Feuer hält; im Hintergrund derselbe noch einmal, wie er den Schreiber des Porsenna, den er für den König selbst hält, durchbohrt. Dann sehen wir Lucretia, die, vor ihrem Gatten knieend, sich ersticht. Endlich Marcus Curtius, der zum freiwilligen Opfertod in den Abgrund springt. Diese drei letzten Scenen kommen ganz ähnlich auf bekannten Buchtiteln vor, die nach Holbeins Zeichnung in Holz geschnitten sind.

Noch haben wir aber die Hauptdarstellung des Ganzen unerwähnt gelassen, ein großes Feld, das, bei entsprechender Breite, vom Fensterschluß des zweiten Stockwerkes bis nahe an den des dritten geht, wo es unter dem mittelsten Bilde des Triumphzuges seinen Abschluß findet. Dieses Centrum der Fassade ist am bedeutsamsten hervorgehoben, auch in architektonischer Hinsicht: hier baut sich eine pompöse Kuppelhalle auf, hinten mit Nischen, vorn sich öffnend, mit Säulen, die durch eine Balustrade verbunden sind. Diese Anordnung giebt dem Ganzen einen leichten, lustigen Charakter und hebt den unerfreulichen, schweren Eindruck auf, der sonst dadurch entstanden sein müßte, daß hier über dem Mittelfenster des zweiten Geschosses eine breite kahle Wandfläche bis oben hinansteigt. Mit seltenem Geschick bewegen sich die agirenden Personen so, daß sie durch

*) Livius V. 27. **) Pausanias I. 23. Plinius XXXIV. 8.

die Säulen nicht verdeckt werden, und daß hiedurch die Composition nicht zerklüftet wird. Der Gegenstand des Bildes ist eine damals häufig wiederkehrende Erzählung, die Holbein offenbar aus dem mittelalterlichen Legendenbuch „Gesta Romanorum“ geschöpft hat, von welchem auch 1498 bei Hans Schobser in Augsburg die erste deutsche Uebersetzung erschien*), und das dem Maler auch sonst noch Stoffe geliefert. Drei Königssöhnen hat der sterbende Vater das Wort zurückgelassen, zwei seien Bastarde und nur Einer sein rechtes Kind. Um den Streit über die Herrschaft zu entscheiden, wird ihnen nun aufgegeben, nach dem Leichnam ihres Vaters um die Wette zu schießen. Italienische Künstler haben dies Thema öfters behandelt**); stets aber wirkt der nackte Leichnam unschön, der als Zielscheibe aufgehängt ist. Holbein hat das gefühlt und hat es vermieden, mag er auch sonst Realist seinem ganzen Wesen nach sein. Doch selbst die realistische Wirkung kann er ja dadurch nur erhöhen. Die Wahrheit ist ergreifender, wenn sie nicht mit einer Unschönheit verbunden ist, die verletzt. Im vollen königlichen Ornat, die Krone auf dem Haupte, mit majestätisch niederwallendem Barte, sitzt der todte Vater da, eine Figur von wundervoller Erhabenheit, wie Kaiser Karl der Große in seinem Grabe zu Aachen. Einer der Söhne hat bereits seinen Probeschuß gethan und zeigt auf den Pfeil hin, den er mitten in des Vaters Herz geschnellt, eben legt auch der zweite an, aber der dritte kann es nicht über sich gewinnen, an diesem Kampfe Theil zu nehmen, der so tief sein heiligstes Gefühl verletzt. Lieber will er der Hoffnung auf den Thron entsagen und unwillig bricht er seinen Bogen entzwei. Des Volkes Edle und Aelteste, die im Kreise umhersitzen, weisen bedeutungsvoll auf ihn, denn er ist es, der die Probe bestanden hat.

Selbst die schlechte Copie läßt deutlich erkennen, welche klare Lebendigkeit, spannende Bewegung und Gewalt des Ausdruckes in diesem Bilde lebten. Holbein hat hier etwas hervorgebracht, was durch Größe des Styles würdig dasteht neben dem Besten der Italienischen Wandmalerei.

Bei solch einer gemalten Hausfassade mußte Alles auf Pracht und Repräsentation gerichtet sein; diese Anforderungen erfüllten die profan-

*) „Das buch Gesta Romanorum. der römer. von den geschichten. oder geschehen dingen gaistlichen. vnd weltlichen.“ Ich habe diese Ausgabe, welche auf der Berliner Bibliothek fehlt, nicht eingesehen. Nach der gewöhnlichen Anordnung bildet die Geschichte das 45. Cap., handelt aber, statt von dreien, von vier Königsöhnen. Auch Hans Sachs hat sie später behandelt

**) z. B. Francesco Ubertini. Dresdner Galerie Nr. 42.

geschichtlichen Scenen, die stolzen Aufzüge, das kühne Ornament- und Wappenspiel, dem durch den Kinderkampf auch ein Element leichter, graciöser Laune gesellt war. Was dagegen von den Malereien des Inneren bei der Abtragung des Hauses noch erhalten dastand — vieles war durch Bauveränderungen schon vorher zu Grunde gegangen — zerfällt in zwei Theile: erstens religiöse Bilder, zweitens Scenen aus dem gewöhnlichen Leben oder aus dem Gebiete des ausgelasseneren Humors. Jene befanden sich in einem Gemach, das wohl früher die Hauskapelle gewesen war. In schöner Landschaft erscheinen einem höchst realistisch aufgefaßten Hirten, der in gläubiger Verehrung und plötzlicher Ergriffenheit dakniet, die vierzehn Nothhelfer, welche das Christuskind umgeben. Diese Darstellung ist besonders interessant. Denn die vierzehn Nothhelfer sind wohl öfters gemeinsam abgebildet in der älteren Deutschen Kunst, aber dies bestimmte legendarische Ereigniß kommt meines Wissens nicht wieder in Bildern dieser Zeit vor. Aus der Usteri'schen Correspondenz ist denn auch ersichtlich, daß man sich damals über diese Vorstellung, wie über die Leäna und das Hauptbild der Fassade, rathlos den Kopf zerbrach. Die Verehrung der vierzehn Nothhelfer beruht nicht auf kirchlichen Bestimmungen, sondern auf einer Vorliebe des Volkes und knüpft sich besonders an die schön gelegene, auch heutigen Vergnügungsreisenden wohlbekannte Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen in der Gegend von Bamberg. So wie dies Bild sie sehen läßt, sollen sie dort im Jahre 1445 einem Hirten erschienen sein. Abt Johann von Langheim ließ ihnen darauf eine Capelle erbauen, und Papst Nicolaus V. machte später der Wallfahrtslust des Volkes die Concession, Privilegien und Ablaß mit dieser Stätte zu verknüpfen, obgleich noch katholische Kirchenschriftsteller des 16. Jahrhunderts die ganze Sache einen berühmten Götzendienst nennen*). Es ist ungemein merkwürdig, diese Legende, so weit von ihrem ursprünglichen Local entfernt, in Luzern wieder auftauchen zu sehen.

Ein zweites Gemälde enthält die Stifterfamilie, Mann, Frau, einen Jüngling und zwei Knaben, welche vor sieben männlichen Heiligen, Sebastian,

---

*) G. Bruschii Chronologia monasteriorum Germaniae. Sulzbach 1582. S. 284: „Sub ejus (des Abtes Friedrich Heuglin) gubernatione coepit anno Domini 1445 celebre Idolion 14. Auxiliatorum in monte Staffelsteino prope Frankhentalense Abbatis Lankheimensis praedium, quod privilegiatum ac indulgentiis donatum est a Pontifice Max. Nicolao V." — Roppelt, Topographische Beschreibung des Hochstifts Bamberg. 1800. I. S. 374.

Rochus, Petrus Martyr, Hieronymus, Leodegarius, dem Patron von Luzern, Benedictus und dem Kirchenpatron Mauritius, knieen; ein drittes das Fragment einer Procession, die von einer in bergiger Gegend gelegenen Stadt kommt.

Ein großer Saal daneben, der bei der Zerstörung noch ganz im ursprünglichen Zustande war, hat mehrere Jagdscenen enthalten: auf den Landschaften des Hintergrundes kommt mehrmals ein malerisch an einem See gelegenes Schloß vor, wohl das Hertensteinsche Stammschloß. Zur Seite des Kamins war die beliebte Vorstellung des Jungbrunnens angebracht. Deutsche Maler haben sich öfters an diese gewagt. Der populärste von allen solchen Versuchen ist ein Bild des Lucas Cranach im Berliner Museum, eine der besten Proben, die wir überhaupt von dessen Kunst besitzen. Dem Lucas Cranach, der sonst so tief unter Holbein steht, können wir hier das Zugeständniß machen, daß sein Bild wohl schwerlich von demjenigen Holbeins ganz in den Schatten gestellt werden möchte. Diese Art lasciven Humors, der recht unschuldig thut und doch selbst die Lüsternheit nicht verschmäht, ist mehr dem Sächsischen Hofmaler eigen. Es ist bei Cranach ganz allerliebst und man kann es nicht ansehen, ohne immer wieder aufs neue ergötzt zu werden, wie in dem großen Bassin, über welchem Venus und Amor als Statuen stehen, die alten Vetteln, je weiter sie von links gegen rechts kommen, immer jugendlicher werden, dann so züchtig wie möglich in naturalibus wieder hinaussteigen, von galanten Rittern empfangen werden und zur Toilette in die Zelte schlüpfen, um dann sich von neuem wieder allen Freuden dieser Welt hinzugeben, mit den Cavalieren an wohlbesetzter Tafel zu schmausen, auf der Wiese zu tanzen und hinter dem Gebüsche zu verschwinden.

In Holbeins Bild herrschte, im Vergleich hiezu, kein so lüsternes, neckisches Spiel, aber ein mehr kerniger, derber Humor. Der empfehlenswertheste aller Gesundbrunnen ist bei Holbein nicht dem schönen Geschlecht allein vorbehalten. Frauen und Männer sitzen neben einander darin, die Einen noch alt, die Anderen bereits verjüngt. In der Mitte des runden Bassins steht ein Pfeiler, dessen Wetterfahne das Wappen des Schultheißen Hertenstein nebst dem seiner vierten Gemahlin, dem Hallwylschen, schmückt. Zahlreiche Alte beiderlei Geschlechtes kommen von allen Seiten hinzu, in Karren gefahren, auf dem Buckel getragen, auf einem Esel reitend. Das Köstlichste darunter ist ein überaus häßliches altes Weib in einem Tragekorb, das ihren eben so häßlichen Hund auf den Armen hat, um dem

guten Vieh dasselbe Verjüngungsbad angedeihen zu lassen, wie sich selbst. — Noch ein Bild steht in Beziehung zu diesem, ein Karren mit vier Pferden, der lauter alte Männer und Weiber zur Wunderquelle schleppt: ein Lahmer hat sich hintenauf geschwungen, ein zweiter humpelt mühsam hinterher. Kriegsscenen, Ornamente und dergleichen in anderen Zimmern — fünf Räume mit mehr oder minder erhaltenen Malereien gab es im Ganzen — waren nur bruchstücksweise da, so daß nichts hievon nachgebildet werden konnte. Einmal kam darunter das Hertensteinsche Wappen mit der Jahrzahl 1517 vor, die man auf die Entstehung der Bilder hat beziehen wollen. Es würde dies so ziemlich stimmen mit der Zeit, in die wir einen längeren Aufenthalt Holbeins in Luzern am ehesten setzen möchten, doch ist wohl darauf zu achten, daß die Sache damit noch keineswegs ausgemacht ist: auch an der Fassade sahen wir ja neben den Wappen mannigfache Jahreszahlen, die aber ganz andere Bedeutungen hatten. Auch sollte man denken, daß die Jahrzahl 1517 neben den Wappen des Besitzers nicht gut auf die Arbeit des Malers gehen kann; eher auf die Erbauung des Hauses, so daß dann die Bemalung vielleicht etwas später fällt.

Nur von einem der Fassadenbilder, der Leäna vor den Richtern, ist eine Originalskizze da, im Baseler Museum*). Ein Bruchstück ist auch noch von den Malereien übrig, Lucretias Hand mit dem Dolch und Ritter Tarquinius Collatinus, der vor ihr steht, nebst einiger Architektur im Hintergrunde. Dies Ueberbleibsel ist im Hofe des Knörrschen Hauses am Stallgebäude eingemauert. Nachgedunkelt im Kopfe Tarquins, sonst aber noch wohl erhalten, legt es von Holbeins breiter und kräftiger Pinselführung wenigstens ein kleines Zeugniß ab. Deshalb ist es, wenn es auch noch so gering scheinen mag, von hohem Werthe, und seine gesicherte, dauernde Erhaltung wäre sehr zu wünschen. Der Besitzer des Hauses könnte die Schuld seines Vaters einigermaßen sühnen, wenn er dies Fragment von der Mauer auf Leinwand übertrüge und dem Museum zu Basel oder der Bibliothek zu Luzern, die es gewiß als einen Schatz hüten würden, überließe.

Zweimal kommen auch in Luzern Bildnisse des Schultheißen Jacob von Hertenstein vor, klein auf der Bibliothek, groß im Saale des Stadthauses. Es sind spätere Copien, aber mit ziemlicher Sicherheit glaubt man ihnen ansehen zu können, daß ein Holbeinsches Bild ihr Original

*) Saal der Handzeichnungen, Nr. 82.

war. Zu Hegners Zeit hat ein solches auch noch existirt; jetzt ist es verschollen.

Außer den Spuren von Holbeins eigenem Schaffen kommen aber auch Zeugnisse seines Einflusses in Luzern vor, die vor wenigen Jahren (1860) aufgefundenen Wandmalereien im Hause d'Orelli-Corraggioni. Im Sommer 1864 war in Zeitungen davon die Rede und man gab die Bilder dort für Holbeinsche aus, was mich veranlaßte, in den Wiener „Recensionen" *) meine Ansicht darüber auszusprechen, die ich hier wiederholen will.

Das Haus Corraggioni war ehemals ein Gerichtsgebäude. Die Gemälde befinden sich in einem sehr kleinen Gemach, das wohl früher eine Capelle gewesen ist. Auch die geschnitzte Decke des Zimmers ist höchst interessant. Sie besteht aus gekreuztem Stabwerk mit den Brustbildern Christi und der Evangelisten; die Einfassung enthält zwischen Laubornamenten den Stammbaum Christi vom Urvater Abraham bis zur Jungfrau mit dem Kinde, sorgsam bemalt und zierlich gearbeitet, in flachem Relief. Hier ist zwischen den Buchstaben H. K. die Jahreszahl 1523 angebracht. Die Wandbilder der einen Langseite enthalten die in zwei Reihen übereinander stehenden Figuren von männlichen und weiblichen Heiligen, darunter Erasmus, Beatus, Nortbertus (mit der Spinne), Jodokus, Johannes der Täufer, Agathe, Magdalena, Anna mit Maria und dem Kinde von Engeln umgeben. Architektonische Umrahmungen im Renaissancegeschmack, säulengetragene Triumphbögen mit üppigen Zierrathen, für schöne Fernsicht auf Berggegenden Raum gewährend, schließen die einzelnen Gestalten ein. Von der Fensterwand ist nur noch die eine Hälfte erhalten, oben die reizende Katharina, unten Maria, wie sie der Verkündigung des Engels lauscht; dieser ist zerstört und auch der Kopf der Jungfrau fehlt, aber hohe Anmuth zeichnet ihre ganze Gestalt aus.

Doch kann Holbein unmöglich der Maler dieser Bilder sein. Eine alterthümliche Haltung, die er längst überwunden hatte, als er den Boden der Schweiz betrat, herrscht in ihnen vor. Die Bewegungen haben oft etwas Steifes, Unentschiedenes, die Zeichnung ist nicht ohne Härten, in den Händen ziemlich lahm; der Faltenwurf, wenn er auch ein Streben nach besserem Geschmack verräth, ist manchmal noch unklar und gesucht.

*) 1864, Nr. 36.

Die Architektur der Umrahmung endlich, mag sie auch dem neuen angehören, den Holbein so energisch vertrat, widerspricht am entschied der Annahme seiner Urheberschaft. Da fehlt seine Feinheit der Erfin die Perspective ist ziemlich fehlerhaft, einzelne gothische Reminiscenzei nicht überwunden, es ist kein wahrhaft organischer Aufbau, welchei so wie er ist, mit Sicherheit in die Wirklichkeit übersetzen ließe, wä Alles derart, was Holbein gezeichnet hat, auf der Stelle so hingebau ausgemeißelt werden könnte. Aber so sehr es feststeht, daß Holbein der Schöpfer dieser Malereien ist, ebenso feststehend ist es, daß der, cher sie ausgeführt, sich nach Holbein gebildet und dessen Einfluß erf hat. Die kurzen, gedrungenen Verhältnisse der Figuren, die Energ den männlichen, die Zartheit in den weiblichen Köpfen, das fortwäh Streben nach bildnißartigem Charakter, der Sinn für Lebhaftigkeit Wirklichkeitstreue beweisen es. Nur die Bilder an der zweiten Wan und der schmalen Eingangswand, biblische Scenen mit kleinen Gest sind geringer und von einer anderen Hand. Geschickt, aber etwas und flüchtig behandelt, zeigen sie einen Styl, der zu Anfang des sechze Jahrhunderts in der schwäbischen Schule conventionell war.

dauernde Niederlassung in Basel. — Aufnahme in Bürgerverband und Zunft. noch vorher Reise nach Italien, d. h. der Lombardei. — Einfluß Lionardos. — Nachtmahl. — Der Brunnen des Lebens in Lissabon. — Zwei kleine Bilder in — Holbeins Begabung für das Architektonische. — Die beiden Altarflügel im er zu Freiburg. — Meisterschaft im Lichteffect.

n 3. Juli 1520 wurde unserem Künstler das Bürgerrecht in Basel , nachdem er schon seit dem Herbst des vergangenen Jahres wieder esen war, wie das Datum auf Amerbachs Bildniß, von dem wir den werden, beweist. „Item Zinstag vor Vlricj anno xx Ist Hans n vonn augspurg dem maler das burgrecht glichenn Et Juranit toris est" — so lautet die urkundliche Angabe*). Nicht lange da- i 23. September desselben Jahres, ließ er sich in die Zunft zum aufnehmen, in der sich die Maler gemeinschaftlich mit den Sattlern rern (Barbieren) befanden. Das besagt die Stelle des Zunftbuches: s hat die zunfft Enpffangen Hans Holbein der moller uff Suntag michels dag im xvcxx jor vnd hat geschworn der zunfft ordnung zu ie ein ander zunfft bruder der moller." Sein Wappen, von seiner nell und tüchtig ausgeführt, wird noch in der Zunftstube bewahrt. in Ochsenkopf auf gelbem Grunde, darüber ein rother Stern; Holbein der maller" steht oben. Daß seine Zunftgenossen dem

tive Aufnahme noch hinausschoben; vielleicht war es ihm augenblicklich unbequem, die Gebühren von 1 Pfund 3 Schilling zu entrichten. Da er indeß schon in den Bürgerverband getreten und somit der Zunft sicher war, nahm man keinen Anstand, als der jährliche Wahltermin für die Seckelmeister und Stubenmeister herankam, ihn schon jetzt zu einem derselben zu bestimmen. — Wahrscheinlich hat seine Verheirathung, von der wir später reden werden, nicht lange nachher stattgefunden.

So mag wohl noch in die vorhergehende Zeit eine Reise fallen, von der uns zwar nicht die mindeste Kunde aufbehalten ist, die wir aber demungeachtet anzunehmen berechtigt sind, seine Reise nach Italien. „Nooit reisde H. Holbein naar Italie", „niemals reiste Holbein nach Italien", sagt Carel van Mander ausdrücklich, und Sandrart spricht es ihm nach. Dennoch müssen wir das Gegentheil glauben; weit zuverlässigere Quellen, als die beiden Biographen, die eigenen Arbeiten des Künstlers, zwingen uns dazu. Der Deutsche und der Niederländische Schriftsteller haben uns Beide schon oft bewiesen, daß ihnen in keinem Punkte zu trauen sei, und hier ist Vorsicht um so mehr angebracht, da Behauptungen, etwas sei nicht geschehen, immer noch auf schwächeren Füßen stehen, als Aussprüche positiven Inhalts. Wer hat ihnen genaue Controle über des Meisters Gehen und Kommen geliefert?

Indeß thun wir den Schriftstellern vielleicht Unrecht, wenn wir ihre Aussprüche ganz so wörtlich nehmen, als sie klingen. Viele Deutsche Künstler, namentlich Schüler von Dürer, sowie viele Niederländer haben einen größeren Aufenthalt jenseit der Alpen gemacht, haben längere Zeit in der Werkstatt eines der ersten Italienischen Meister, des Rafael oder des Michelangelo gearbeitet. Daran dachte Mander, wenn er Holbeins Reise nach Italien leugnete, und soweit hat er auch wahrscheinlich Recht; ein längerer Studienaufenthalt in Italien war unserem Künstler schwerlich vergönnt. Davon hätte die Tradition wohl einige Kunde bewahrt; und das steht auch nicht in seinen Arbeiten geschrieben, die wir oben als Quelle citirt. Was uns in diesen an südlichen Eindrücken entgegentritt, deutet nur auf einen Besuch in der Lombardei. Wenige Tagereisen konnten ihn über die Alpen führen. Da er von Basel tiefer hinein in die Schweiz, nach Luzern, gekommen war, so befand er sich dem Italienischen Boden noch um so näher. Da konnte der Nachen ihn über den See nach der Gotthardstraße führen: über Bellinzona stieg er hinab. Von hier aus war es nicht weit bis Mailand, wo Lionardo da Vinci gewirkt hatte

wo sein Geist noch immer mächtig forlebte. Sah Holbein auch weiter nichts als dies, sah er es auch nur kurz, auf flüchtigem Streifzug, ihm war es genug, sich an Lust und Schönheit vollzusaugen, Eindrücke mitheimzunehmen, die er nie mehr vergaß.

Mittelbare Eindrücke Italiens, das haben wir früher gesehen, konnte Holbein bereits in seiner Vaterstadt Augsburg empfangen. Die aber wiesen meistens auf Venedig hin, mit welchem Augsburg in lebhaftesten Beziehungen stand. Freilich, wo wir in Holbeins damaligen Werken einige Anklänge an Italienisches zu finden glauben, speciell Venetianisches sehen wir dort nicht. Demungeachtet darf man auch Einflüsse von dort nicht übersehen. Wir sind gewohnt, bei den Venetianern vorzugsweise auf das zu sehen, was sie von den übrigen Italienern unterscheidet. Holbein achtete auf das, was ihm besonders neu war, und das war das Italienische Schönheitsgefühl überhaupt. Sichtbarer tritt uns darauf die Einwirkung eines andern Meisters entgegen, des Andrea Mantegna, dessen Triumphzug des Cäsar er an der Luzerner Fassade nachgebildet. Diesen großen Paduaner aber, der antik fühlte, seine Gestalten scharf, oft herb, aber stets in plastischer Größe hinstellte und mit großartigem Sinn für das Architektonische begabt war, konnte Holbein auch in seinen Kupferstichen kennen lernen. Nur zu der Mailändischen Kunst ist sein Verhältniß der Art, daß er wirklich ihren eigenen Boden betreten, ihre Schöpfungen an Ort und Stelle gesehen haben muß.

Im letzten Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts hatte der gewaltige Lionardo da Vinci Mailand verlassen, wo er siebzehn Jahre lang glorreich und nachhaltig gewirkt. Die Zeit, wo Holbein diese Stadt betrat, muß ungefähr dieselbe sein, wo jener im fernen Frankreich starb (1519). Seinen Geist aber mußte in Mailand noch Alles verkünden. Er lebte fort in seinen Werken und in seiner Schule. Lionardo war derjenige, welcher der ganzen Kunst seines Vaterlandes die Freiheit brachte, groß in dem, was er schuf, ebenso groß in dem, was er war. Lionardo ist eine jener seltenen Erscheinungen, wie sie nur die großartige Renaissancezeit, wie diese nur in Italien hervorgebracht, eine jener Erscheinungen, welche die Natur ausgestattet hat mit dem Herrlichsten und Glänzendsten nach allen Richtungen hin, in Geist und Körper, in Können und Sein. Schön bis in das Alter hinein und von gewaltiger Leibeskraft, Lautenspieler und Improvisator, voll großartiger Kenntnisse in Mathematik, Physik, Chemie, genialer Ingenieur, Baumeister, Bildhauer, Maler, zersplitterte er sich

doch nicht durch diese so verschiedene, vielseitige Thätigkeit, sondern war stark genug, um die gesammte Kunst seines Vaterlandes in neue Bahnen zu führen. Maler aber ist er vor Allem, und in dieser Kunst hat er seine größten Thaten gethan. Der Zahl nach konnten bei dieser Vielseitigkeit seiner malerischen Schöpfungen nur wenige sein; von den wenigen ist das Meiste ganz oder beinahe zu Grunde gegangen. Als Holbein aber nach Mailand kam, fand er dort weit mehr, als wir heute sehen. Der Künstlergenius, der ihm daraus entgegentrat, mußte ihn seinem ganzen Wesen nach packen und begeistern. Das, worauf er selbst am meisten in der Kunst drang, fand er hier: auf tiefe Kenntniß alles Schaffen und Gestalten begründet, eine solche Auffassung des Wirklichen, wie kein Früherer sie ahnen ließ, und demungeachtet überall freieste Schönheit und höchste Kraft des Gedankens. Und neben dem Allen auch die größte Meisterschaft in der Handhabung des Technischen und die äußerste Zartheit in der Behandlung.

Lionardos Geist hielt die Schar seiner Schüler, auch nachdem er fern und todt war, immer noch gebannt. Nicht blos nach seiner Auffassung richteten sie sich, nicht blos seine Gestalten und Charaktere kehrten bei ihnen wieder; auch seine Gedanken wirkten noch fort in ihnen und wurden stets von neuem wiederholt. An die ganze Größe des Meisters reicht keiner hinan unter den Nachfolgern, deren erster Bernardino Luini ist. Lionardos Sicherheit der Zeichnung, seine Bestimmtheit der Form, seinen hohen, strengen Styl in der Composition konnten sie nicht erreichen; andere Seiten seiner Kunst aber bildeten sie mit Geist und Verständniß aus. Größe und Anmuth treten bei Lionardo vereint auf; seine Größe bleibt den Jüngern verschlossen; seine Anmuth hatte bei verwandten Seiten ihres eigenen Wesens Anklang geweckt. Das Lächeln der Grazie, wie er es auf die Lippen jugendlicher Frauenköpfe gezaubert, vergessen sie nicht, und dem Reiz des Ausdruckes wissen sie den Reiz in der Farbe zu gesellen, bei welcher ein ganz besonderer Schmelz, sowie Zartheit und Ausbildung des Helldunkels ihnen ganz eigenthümlich sind. Was sie damals in Mailand geschaffen hatten, mag Holbein gesehen haben, dann war er vielleicht in Varallo, wo im Jahre 1510 Gaudenzio Ferrari in Lionardos Richtung, großartiger und dramatischer als dessen eigentliche Schüler, aber phantastischer und deshalb vielleicht dem nordischen Gefühl noch etwas näher stehend, seine Fresken aus der Leidensgeschichte gemalt. Dicht an Holbeins Weg, etwas südwestlich vom Comer See, ist Varallo gelegen.

ıtte. Der feine und entschiedene Sinn für die Formen der Re-
. die dem Künstler schon von früher Zeit eigen waren, wo er sie an
assungen von Augsburger Gemälden oder an Buchtiteln glän-
oendete, konnte indeß nicht blos an dem was gebaut war, sondern
dem was gemalt war, Nahrung finden. Dieselben Meister waren
elche beide Künste ausübten. Alle die glänzenden Ideen und Er-
:, welche sie in Stein herzustellen keine Gelegenheit fanden, zau-
: oft, namentlich auf ihren Freskogemälden, in Farben hin. Kühner
:r ließen sie hier ihre Einbildung spielen. Mantegna leistet
Herrliches hierin, aber auch die Maler der Lombardei bewegen
diesem Gebiete.

) Dürer hat, ganz wie Holbein, nur einen kleinen Schritt auf
hen Boden gethan, durch seine im Jahre 1505 unternommene
ch Venedig. Wir sind darüber besonders gut unterrichtet durch
iefe an Pirkheimer aus dieser Zeit. Es war eine kurze glückliche
ihn, in welcher er aufathmen konnte, frei von den engen, spieß-
hen Verhältnissen und der häuslichen Widerwärtigkeit, mit denen
eit seines Lebens zu quälen hatte. Steigt er auch mit geborgtem
Pferde, sein Muth ist darum nicht minder froh. Vierunddreißig
ar er alt, daheim der erste Künstler; sein Name war auch in
bekannt. Landsleute wie Einheimische kommen ihm dort entgegen;
oviel artiger Gesellen unter den Welschen, die je länger je mehr

öffentlich Lob. Die Uebrigen bilden seine Erfindungen zwar, wo sie deren habhaft werden können, in Kirchen und sonstwo nach, aber sie schelten trotzdem darauf und sagen, es sei nicht antikisch Art, gestehen ihm allenfalls zu, im Stechen sei er gut, im Malen aber wisse er mit Farben nicht umzugehen. Bis er dann endlich sein wundervolles Werk für die Kirche der Deutschen vollendet, das Rosenkranzfest, jetzt nur noch als traurige Ruine im Kloster Strahow zu Prag; da spricht Jedermann, sie haben schönere Farben nie gesehen; er selbst, wie er dem Freunde schreibt, hat seine Freude daran und gesteht sich, daß er dergleichen noch nicht gemalt. Die Herrschaft lobt es, die Künstler auch, und sagen, daß ein besseres Marienbild, ein erhabener, lieblicher Gemälde im Lande nicht sei. Heiterer, frischer wird er dabei von Tag zu Tag; immer besser läßt er sich's behagen. Er schreibt dem Freunde, er sei ein Gentiluom zu Venedig worden, und ein andermal: mein Französischer Mantel läßt Euch grüßen und mein Welscher Rock auch. Sogar tanzen will er lernen, nur als er für zweimal dem Lehrer einen Ducaten zahlen muß, bringt kein Mensch ihn mehr hinauf. Neckereien und übermüthige Laune nehmen in den Briefen des ernsten Mannes immer zu, und nur ungern reißt er sich endlich los. Wem, der Dürers Lebenslauf kennt, schneiden die bekannten Worte seines letzten Briefes nicht in das Herz: „O, wie wird mich nach der Sonne frieren; hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer!"

Nicht als berühmter Meister, von dem man auch im Ausland wußte, sondern als unbekannter Jüngling, von dem man selbst zu Hause damals noch keine Notiz nahm, trat Holbein seinen kurzen Zug nach Oberitalien an. Er wird nicht wie Dürer von den Ersten und Mächtigsten mit Ehren empfangen und umdrängt, auch keine Künstler-Eifersucht mag er geweckt haben; ungekannt wandelt er unter der Menge hin, und läßt die herrlichen Eindrücke auf sich wirken. Keine Briefe haben wir von ihm, in denen sein ganzes Herz aufgeht; nicht einmal die mindeste Nachricht, die uns hier seine Spur verfolgen ließe. Selbst von Reiseskizzen ist nichts vorhanden. Wohl aber können wir den Italienischen Einfluß verfolgen, wie er geraume Zeit hindurch in verschiedenen Werken verarbeitet wird.

So ist ein Bild vorhanden, welches beweist, daß Holbein das weltberühmte Hauptwerk Lionardos, sein Abendmahl in Santa Maria delle Grazie zu Mailand, gesehen. Damals stand das jetzt fast zerstörte Bild noch in ganzer Schönheit da, das Bild, von dem Jakob Burckhardt sagt, wenn man blos auf die Hände sehe, so sei es, als

hätte alle Malerei vorher im Traum gelegen, und wäre nun erst erwacht. Aber während Dürers Bild, das er auf Italienischem Boden gemalt, Alles, was er jemals geschaffen, übertrifft und auch unter seinen späteren Gemälden kaum seines Gleichen findet, kann das Werk Holbeins, welches die Italienischen Einwirkungen am Sichtlichsten zeigt, uns nicht so sehr befriedigen; er ist hierin nicht ganz er selbst, das Fremde ist ihm noch zu mächtig, als daß er es gleich zu Eigenem hätte umgestalten können. Hieran, aber auch nur hieran, liegt es, wenn jenes Gemälde minder ergreift; nicht etwa, wie Hegner meint, daran, daß er, durch Beifall sicher gemacht, nachlässiger gearbeitet habe und so in Manier gerathen sei.

Es ist ein Nachtmahl auf Holz im Baseler Museum*); „ist zerhauen und wieder zusammengeleimt, aber unflätig," sagt das Amerbachsche Inventar. Das letzte Wort hat jetzt nicht mehr Geltung, seit man in neueren Zeiten die Trümmer sorgfältiger aneinandergefügt; doch sieht man wohl, daß es aus drei Theilen besteht, und außerdem fehlt jederseits noch ein Stück, so daß nur noch neun Apostel übrig und von den anderen noch Hände und Füße zu sehen sind. Die Scene ist in einen einfachen Renaissanceraum verlegt, durch dessen Fenster man den blauen Himmel und einen alten Thurm erblickt. Wie sein Vorbild hat Holbein den Moment gewählt, da Jesus die Worte spricht: Einer von euch wird mich verrathen. Die ganze Composition ist derjenigen Lionardos ähnlich, und am engsten schließt sich diesem die Hauptfigur in Gesichtszügen und Ausdruck, in Haltung und Handbewegung an, aber sie kann ihr Muster nicht erreichen. Auch bei den übrigen Gestalten spricht Lionardos Art aus der größeren Weichheit der Umrisse, aus der Bildung des Kopfes, namentlich der Stirn und langen Nase. Der im Profil gesehene Johannes mit dem Ausdruck tiefer Bekümmerniß, der lebhafte Petrus, der ihm vertraulich die Hand auf die Schulter legt, sind glücklich charakterisirt, die übrigen aber, wie edel sie auch sind, wie mannigfaltig und studirt in der Bewegung, ermangeln jener rund abgeschlossenen, scharf bestimmten Persönlichkeit, die sonst Holbeins Höchstes ist. Seine Neigung für eindringliche realistische Charakteristik bricht nur in der Gestalt des Judas durch. Im gelben Kleide sitzt er ganz vorn, die Rechte auf die Bank gestützt, das Kinn in die Linke gelehnt, ein verhärtetes Gesicht, in welchem sich die Gemeinheit fast bis zu übermenschlicher Kraft gesteigert hat. Durch Christi Wort hat

*) Holbeinsaal Nr. 21. Kupferstich in Mechels Werk.

er sich im Innersten getroffen gefühlt, und nun ist es, als müßte er jeden Moment aufspringen und hinausstürzen. Im Ganzen aber, wenn wir dies Nachtmahl vergleichen mit dem Jugendbilde desselben Gegenstandes, das im nämlichen Saale hängt, so müssen wir, trotz des großen Fortschrittes in der Handhabung aller Kunstmittel, der geschickten Composition, der maßvollen Zeichnung, des harmonischen, wohl abgewogenen Colorits im späteren Werk, den Vorzug dem früheren geben wegen seiner naiven Kraft und Unmittelbarkeit der Empfindung. Das jetzige Bild ist ein Uebergangsbild. Holbein hat den Italienischen Einfluß erfahren, aber er steht ihm noch nicht selbständig gegenüber und ist noch nicht Herr über das Fremde geworden.

Unter Italienischem Einfluß, aber ganz eigenthümlich und in höchster Vollendung tritt der Künstler in einem größeren Gemälde auf, das weit vom vaterländischen Boden nach Lissabon verschlagen ist, wo es sich im Besitz König Ferdinands, in dem alten Kloster, welches dieser bewohnt, befindet. Erst in neuester Zeit ist es aus der Schloßkapelle zu Bemposta hieher gekommen. Königin Katharina, die Tochter Johanns IV. von Portugal und Wittwe Karls II. von England, soll es von hier in ihr Vaterland gebracht haben*). Unter dem Namen „der Brunnen des Lebens" ist es bekannt. Ich habe es bis jetzt nicht selbst gesehen. Der Stich im 7. Bande von Ernst Försters „Denkmalen" und die große Photographie im Kupferstichcabinet zu Gotha**) mußten hinreichen, um mir ein Urtheil zu bilden. Daß es eine der höchsten Stellen einnimmt unter Allem, was von nordischer Malerei auf uns gekommen ist, tritt uns hienach deutlich entgegen. Aber an die Urheberschaft Holbeins hätte ich, zur Zeit wo ich blos den Stich kannte, kaum gedacht, hätte in dem Bilde hier die Arbeit eines Niederländischen Meisters vermuthet. Sobald ich indeß die Photographie erblickte, durch welche man allein die im Försterschen Werk durchaus verfälschten, nicht einmal in oberflächlicher Aehnlichkeit wiedergegebenen Gesichter kennen lernt, wurde mir klar, daß solche Charaktere zu schaffen kaum ein Anderer als Holbein im Stande ist. Je mehr man sich mit dem Werk befreundet, desto entschiedener wird das Gefühl, daß es keinen andern Meister des Nordens giebt, der so sehr im südlichen Geiste zu bilden und doch so unbeirrt zu bleiben, in solchem Maße mit der reinsten Schönheit alle Tiefe individueller Auffassung zu verbinden vermöchte. In der Photographie erkennt man, daß die Frauengesichter entschieden keinen Niederländischen, sondern einen

*) Comte A. Raczynski, les arts en Portugal. Paris 1846. p. 295. **) Diese im Holbeinalbum klein copirt.

und Hauptfiguren, sollen ausgezeichnet erhalten sein, die wärmeren
er Gewandung noch wie in erster Frische leuchten. Nur am unter-
ande sind Ausbesserungen und Uebermalungen sichtbar. Rechts, auf
ßeren Rande des Brunnens im Vordergrunde, steht nach Herrn
ers Mittheilung: JOANNES
HOLBEIN
FECIT
1519.

ältige Untersuchung flößte Herrn Fournier indeß hinsichtlich dieser,
er, schwarzfarbiger Schrift hingesetzten Bezeichnung einige Zweifel
Die Buchstaben sind flüchtig und unsicher, die ganze Stelle unter-
t sich durch einen auffallend hellen Ton von der Umgebung. Herr
er vermuthet, dieselbe Schrift habe ursprünglich dort gestanden, sei aber
verständiger Hand aufgefrischt worden, wie das auch bei der Schrift
m inneren Brunnenrande: PVTEVS AQVARVM VIVENCIVM
ll ist. Diese erscheint nämlich doppelt, indem die ältere Schrift,
auf braunem Grunde und etwas größer, unter der späteren zum
ein kommt. An eine wirkliche Fälschung möchte man kaum denken;
Guarienti, der Inspector der Dresdner Galerie, welcher 1733—1736
rtugal war, erwähnt den Namen und die Jahrzahl 1519, nur daß
eren statt Holbein „Holtein" liest, und hinzusetzt, dieser müsse nach
r, Sorgfalt der Behandlung und Composition ein Schüler des be-

allerdings ohne Kenntniß des Originals nicht fällen, indeß spricht mir die Wahrscheinlichkeit dafür, daß dies eine Arbeit unseres Meisters sei.

Seinem Inhalt nach ist das Werk ein Madonnenbild. Zu Füßen der thronenden Gottesmutter speit ein Cherubskopf das Wasser in ein kleines Rundbecken, den Brunnen des Lebens, welcher ein Symbol dessen ist, der den Mittelpunkt des Ganzen bildet; um das göttliche Kind auf den Mutterarmen sammeln sich Alle, als sei es für Alle der Lebensquell. Das Bewußtsein dessen, was dies Kind ist, lebt in Marias Kopf und durchdringt ihn ganz. Dabei blickt ihr völlig von vorn genommenes Gesicht uns so ruhig, klar und voll Hoheit an, als wollte sie dies Bewußtsein mit überzeugender Kraft auch auf uns übertragen. Wer diese malte, der hat Schongauers Madonna im Rosenhaag von Grund aus gekannt, was bei Holbein, der so nahe an Kolmar lebte, wohl vorauszusetzen ist. Nicht nur in diesem Ausdruck voll Hoheit und Bewußtsein, der gegen das 15. Jahrhundert allerdings schon etwas verweltlicht erscheint, sondern ebensosehr in der Bildung und Formgebung des Kopfes, des großen Gesichtsovales mit kleinem Munde, langer Nase und hoher Stirn, am breitesten an den Schläfen. Aehnlich wallt das aufgelöste Haar hinab, selbst das Stirnband, welches es zusammenhält, kehrt wieder. Das Schmalschultrige der Gestalt und die Haltung des rechten Armes mahnen deutlich an das Vorbild; dagegen zeigt dann wieder die Bildung der schönen Hand den ganzen Unterschied der neuen Kunst von der gothischen Verknöcherung.

Marias Gatte und Mutter stehen hinter der Lehne ihres Thrones; Joseph mit dem mächtigen kahlen Schädel und dem tiefliegenden Auge, das sinnend, fast düster blickt, Anna, die Augen begeistert aufwärts richtend, beide im Gespräch, wie ihre redenden Hände beweisen, beide in der Würde und strengen Fassung, die sich ziemen in der Nähe der Göttlichen. Das Kind ist ebenso lebendig, als in der Form vollendet schön. Es beugt sich gegen die heilige Katharina zu seiner Linken nieder, welche sich mit ihm verlobt. Denn es ist, wie das in der Kunst häufig vorkommt, diese Verlobung, die Vision der heiligen Katharina von Siena, auf die heilige Katharina von Alexandria übertragen, die durch Schwert und Rad gekennzeichnet wird. Wie spielend steckt ihr der hübsche Knabe den Ring an den Finger der Rechten; ernst empfängt sie ihn, die Linke auf das Herz gelegt. Katharina gehört zu dem engeren Kreise der sechs heiligen Frauengestalten, die sich ganz nahe um Maria versammelt und um den Lebensbrunnen, auf dessen [illegible]d ein hohes, schönes Liliengewächs in eleganter Vase steht. Sie tragen

oder zur Goldgrund=Zeit mindestens auf üppigem Rasenteppich,
on weiblichen Heiligen umgeben, wie eine Prinzessin mit ihren
lein. Ein Motiv solcher Art wurde niemals so wunderbar ver=
wie hier. Auf keinem anderen Deutschen Bilde ist solche Fülle
nsten Frauencharaktere vereint. Charaktere sage ich, denn das ist
s Große und Eigenthümliche des Meisters, daß diese schönheitvollen
n, welche sämmtlich zu Idealen verklärt sind, sehr entschieden und
rtig ausgeprägte Persönlichkeiten bleiben, jede so ganz abweichend
anderen und auch bei Holbein selbst nicht wieder ähnlich ange=
Aber, noch einmal! nach dem Stich bei Förster muß man sie
urtheilen wollen. Hier ahnt man nichts von dem seelenvollen Lieb=
Kopf der heiligen Dorothea, welche rechts ganz im Vordergrunde
n spielenden Häschen umgeben, Rosen zum Kranze flechtend und
er Nachdenklichkeit in diese anmuthige Beschäftigung versunken.
etha, ein Buch auf dem Schoße, den Kreuzesstab in der Hand,
wundenen Drachen zu Füßen, sitzt, jener gegenüber, zur Linken.
a kniet hinter ihr, der heiligen Katharina entsprechend. Mit groß=
Ernst geht sie ganz auf in Betrachtung der Hostie, die sie hält.
ersten Jugendblüthe steht sie nicht mehr, aber ihr bedeutender Cha=
st nur desto mehr entwickelt; und schön ist sie noch immer, ihre Züge
n klassischer Bildung, wie sie nur in Italien vorkommen, mit ge=
Nase und edel gewölbter Stirn*). Die zwei anderen, welche,

süße Lächeln, das er liebt, sondern eine großartige Melancholie, die jedes Auge nicht minder reizvoll und unwiderstehlich an sich zieht, erfüllt ihre Züge. Wie muß dieser Kopf modellirt sein! selbst die Photographie läßt es ahnen. Scharen anderer Heiligen ziehen von beiden Seiten herzu, rechts von Magdalena und Agnes, links von Ursula und einer Unbekannten geführt. Das Streben, jedem flachen Schönheitsideal aus dem Wege zu gehen, hat hier den Künstler einigemal verleitet, auf Kosten der Schönheit gar zu individuell, ja seltsam zu sein. Singend oder auf Orgel und Posaune, Geige, Harfe und Laute musicirend, stimmen in der Ferne drei Gruppen von Engeln ein Loblied an, zur Bekräftigung der Worte, die auf der Balustrade stehen: „stirpe Maria regina*) procreata regem generans Jesum, laude digna angelorum et sanctorum“ — „Maria aus königlichem Stamme, des Königs Jesu Gebärerin, werth des Lobes der Engel und der Heiligen!“

Hinter den Figuren hebt sich im Mittelgrunde ein kühner Prachtbau empor, der unter die schönsten gemalten Architekturen zählt, die es überhaupt giebt, nahezu den Hintergründen auf Rafaels Heliodor und Schule von Athen an die Seite zu setzen ist und von keiner nordischen Phantasie dieser Art, selbst nicht von der des Mabuse auf seinem schönen Prager Dombild, übertroffen wird. Es ist ein Triumphthor, in buntem Marmor gedacht, majestätisch im Aufbau, in allen Einzelheiten von höchster Eleganz, mit reich verzierten Pilastern, Nischen und Medaillons, üppigen Friesen und kräftig ausladenden Gesimsen, von einer Balustrade gekrönt. Vor dem mittleren Eingang springen zwei prächtige Säulen vor, eine cassettirte Wölbung tragend. Im Bogenfelde, welches diese abschließt, ist Christi Geburt als Relief angebracht. Es ist ein wahrer Zauberbau, unübertrefflich in den Gesammtverhältnissen, reich und von feinstem Geschmack im Detail. Keiner der übrigen Deutschen hätte Aehnliches ersinnen können. Das Schönste, was aus diesem Bereich von Dürer vorhanden ist, scheint hiergegen schwer und barock. Vieles erinnert hier an die Certosa.

Dem Italienischen Bau ist eine Italienische Landschaft gesellt. Durch den mittleren Bogen und zu den Seiten des Thores blickt man weit über sie hin. Es ist eine Meeresbucht von hügeligen Ufern umgeben; schlanke Palmen ragen empor und zwischen ländlichen Gebäuden steigen die Trümmer eines Römischen Amphitheaters auf. Auch die Reste der alten

*) Wohl für regia.

warmes, wechselvolles Leben hält ihnen das Gegengewicht. Die
rung ist voller Sorgfalt, wohl überlegt bis in die kleinsten Züge
in Köpfen, Gestalten, Gewändern. Die etwas kleinen Augen, die
iederkehren, sind überhaupt eine Eigenthümlichkeit aus Holbeins
r Zeit. Fein und ausdrucksvoll sind besonders auch die Hände; das
Künstler von Lionardos Werken gelernt. Nicht blos der Bau, auch
ren selber verkünden laut den Geist der Renaissance, die sich nichts
s weiß, als alle Herrlichkeit der Welt frei und freudig aufzuthun.
abei ist das religiöse Element keineswegs verschwunden; es ist nur
cht Etwas, das über dem Weltlichen steht, sondern es hat dieses
urchdrungen und ist eins mit ihm geworden. Ueberall geht es als
nung durch, welche feierlich-ernst und nicht ohne leisen Zug des
s und Sehnens hinklingt durch jedes Antlitz und jede Gestalt. Alle
dasselbe, was wir vor dem Bilde fühlen müssen, daß sie in der
on etwas Ueberirdischem stehen. Diese Art, durch die Stimmung
ken, ist Holbein besonders eigen; später werden wir derselben noch
egegnen, in den Baseler Orgelflügeln und vorzüglich in der Meyer-
Madonna.

---

nter den Bildern in Basel sind es noch zwei ganz kleine, einfarbige,
blichem Ton mit weißen Lichtern ausgeführte Täfelchen, die den
ischen Einfluß besonders erkennen lassen: ein sitzender dornengekrönter
s und eine knieende Madonna mit betend erhobenen Händen*).

reichem Zierrath, zum Beispiel einem Kinderzug in Relief, versehen. Eine zweite Galerie kleiner Säulen erhebt sich darüber; auf mächtigen Bögen wölben sich die Kuppeln, die oben offen sind.

Wie glänzend begabt ist Holbein auch als Architekt! Als solcher hat er später in England auch gewirkt, und als ihm dann der Rath von Basel ein Jahrgehalt verheißt, da wird sein Verstand in Bausachen fast noch mehr als seine Bedeutung in der Malerei als Grund angeführt. Hätte er nur den Boden gehabt im Deutschen Volke für das was er konnte, Wunder hätten geschehen können in beiden Künsten! Wie hätte solch ein Mann in Italien den Päpsten, den Fürsten den Republiken nicht nur malen, sondern auch bauen müssen! Daß er nicht nur die glänzendste Erfindung in dekorativer Hinsicht, wie wir sie in seinen Büchertiteln, seinen ornamentalen Zeichnungen kennen, sondern auch einen seltenen Sinn für Verhältnisse im Großen besaß, wird durch die kühnen Hallen bewiesen, welche er auf diesen zwei kleinen Gemälden ersonnen hat.

Zwei Altarflügel von Holbein befinden sich im Freiburger Münster, in einer der kleinen Capellen am Chorumgang, der sogenannten Universitätscapelle. Schon vor Jahrhunderten waren sie berühmt und mußten deshalb viele gewiß nicht sehr zuträgliche Reisen durchmachen. Während des dreißigjährigen Krieges wurden sie in Schaffhausen geborgen. Von hier ließ sie sich Maximilian von Baiern nach München und Kaiser Ferdinand III. nach Regensburg zur Besichtigung bringen. 1796 waren sie von den Franzosen entführt worden, und kamen erst 1808 von Colmar aus wieder zurück. Sie sind im Ganzen besser erhalten als diese Schicksale vermuthen lassen sollten; äußerst vernachlässigt, aber noch unberührt.

Christi Geburt und die Anbetung der Könige stellen sie dar. In einer schmalen unteren Abtheilung beider Tafeln ist die Stifterfamilie angebracht. Dort der Mann mit sechs Knaben und Jünglingen, hier die Frau mit vier Töchtern verschiedenen Alters. Ihm zur Seite ist das Wappen der Oberriedt, ihr zur Seite das der Tscheckapürlin zu sehen. Es geht daraus hervor, daß der Stifter der Baseler Rathsherr Hans Oberriedt ist, der zu dieser Würde im Jahre 1513 aus der Zunft zum Saffran gewählt worden war, dann aber in den Reformationsunruhen des Jahres 1529, als Anhänger des alten Glaubens, des Rathes entsetzt wurde, kurz darauf sein Bürgerrecht aufgab und nach Freiburg im

Breisgau zog[1]). Die beiden Gemälde aber fallen entschieden in viel frühere Zeit. Waagens Ansicht, der sie etwa in das Jahr 1519 setzt[2]), ist, ihrem ganzen Charakter nach, sicherlich zutreffend. Sie werden demnach wohl ursprünglich für Basel gemalt, vor dem Bildersturm aus einer dortigen Kirche gerettet und von der Familie mit nach Freiburg genommen worden sein. Die Wahrscheinlichkeit spräche dafür, daß in Basel die Bilder sich ursprünglich in der Karthäuserkirche befunden hätten. In diesem Kloster nämlich lebte ein naher Verwandter des Stifters, der berühmte Prior Hieronymus Tscheckapürlin, dessen dem Kloster vermachtes Vermögen Oberriedt später von Freiburg aus reclamirte. Was mit der Familie Tscheckapürlin zusammenhing, scheint sich zum Karthäuserkloster gehalten zu haben, und hatte namentlich seine Grabstätten dort, wie es durch Inschriften, welche Tonjola[3]) mittheilt, bewiesen wird. Das Kloster lag in Kleinbasel, wo die katholische Partei überwog und es ihr gelang, die Bilder in der Stille zu bergen und fortzuschaffen. Was sich hier befand, konnte also eher erhalten werden. Hans Oberriedt wird auch sonst noch einmal urkundlich in Verbindung mit Holbein genannt. Ihm wird nämlich eine Summe, die der Rath an Holbein zu zahlen hat, am 14. September 1521 eingehändigt, wohl weil der Maler sie ihm schuldig war[4]).

Auf dem einen Bilde, Christi Geburt, kommt hier derselbe Lichteffect vor, welcher Correggios heilige Nacht so berühmt gemacht hat. Das Licht geht nämlich vom Kinde aus. Holbeins Werk ist aber lange vor demjenigen Correggio's entstanden, denn dieses ward erst 1528 vollendet, wenngleich der Contract darüber schon von 1522 stammt. Die gemeinschaftliche Quelle beider Künstler ist eine Stelle im apokryphischen Evangelium von der Kindheit Christi[5]), wo es heißt, da Joseph mit der Frau kommt, die er der Maria als Beistand in ihren Wehen geholt: „Und siehe, erfüllt war die Höhle von einem Licht, das den Glanz von Kerzen und Fackeln übertraf und größer war denn Sonnenlicht.“ Es ist ein merkwürdiges Zusammentreffen, daß ganz dieselbe Darstellung auch am 1516

[1]) Ochs V. S. 647 und 661. Genaueres geben einige mir von Herrn Historiker mitgetheilte Documente des Baseler Archivs: Das Rathserkenntniß über die Entsetzung („Warumb nachfolgende Personen des Raths entsetzt“) vom 9. Februar 1529 (Mandatenbuch Fol. XXXV); die Nachricht über Oberriedts Bürgerrechts-Aufgabe von Montag nach Reminiscere 1529 (Oeffnungsbuch); endlich ein Brief an „den ersamen, vnsern guten frien gebruders Oberrieten, Burgern zu Friburg im Prisgow“ vom 11. Juli 1533 (Missive 1529–35), Antwort auf die Reclamation der Tscheckapürlinschen Erbschaft. [2]) Handbuch I. S. 261. [3]) Basilea sepulta. [4]) Beilage IX. [5]) Evangelium Infantiae ex Arabico translatum. III.

vollendeten Hochaltar des Freiburger Münsters, dem großartigen Werke des Hans Baldung Grien, zu finden ist. Mag dieser Meister und seine Schöfung auch noch so hoch stehen, Holbein übertrifft ihn im Beleuchtungseffect bei weitem; ja seine Leistung steht der des Correggio durchaus ebenbürtig da. Von unten her trifft der Lichtstrahl Marias Kopf. Kleine Engel, welche sich dem Elternpaar in der Verehrung des Neugeborenen gesellen, sind von höchster Anmuth der Stellung und Gebehrde. Dann fällt besonders die Figur eines Hirten auf, von drastischer Lebendigkeit, neugierig hinter einer Säule hervorschauend. Hinten gewahrt man Engel auf dem Felde. Das Licht, welches in meisterhafter Wirkung auf den Gesichtern der Umstehenden reflectirt, dämpft und verliert sich allmälig in der umgebenden Architektur. Es ist ein prächtiger, phantastischer Raum, in welchem der Vorgang spielt; Marmorsäulen und halb verfallene Bogen, durch welche das Mondlicht strahlt, und durch den Contrast mit seinem milden Schimmer das andere Licht noch glanzvoller erscheinen läßt.

Auch auf der Anbetung der Könige thront die Madonna mit dem Kinde vor einem halb verfallenen Prachtbau Italienischen Charakters, der sich mit Bogenhallen und Castell in großartiger Perspective weit in die Ferne erstreckt. Im Hintergrund eine Brücke, über welche man den Zug der fürstlichen Wallfahrer umkehren sieht. Edle Gestalten sind die Könige, besonders der Greis, der vorn mit der Goldschale kniet. Ein Windspiel steht neben dem Mohrenkönig. Die Leute des Gefolges ziehen uns durch die immer neuen, lebendigen Stellungen, die sich doch ganz einfach und natürlich ergeben, und die wirkungsvollen Köpfe an. Einer dieser Begleiter, der, nach dem Stern aufschauend, die Augen mit der Hand schützt, prägt sich dem Blick besonders ein. Solche Züge sind mit der liebenswürdigsten Unbefangenheit vorgetragen. Ueberhaupt geht das Bestreben durch, diese Scenen so gefällig und nach allen Richtungen anziehend, wie nur denkbar, zu geben; ihnen ist eine idyllische Seite abgewonnen, gegen welche die religiöse freilich zurücktritt. Auch Marias eigenthümlich schöner Kopf ist in beiden Bildern ganz weltlich im Charakter.

Mit den anderen zuletzt besprochenen Werken Holbeins verglichen, setzen diese Arbeiten freilich auch Italienische Einwirkungen voraus, aber sie lassen zugleich ein entschiedeneres Wiederaufleben der realistischen Neigung erkennen. Frische, heitere Lebendigkeit geht durch sie hin, überall dabei mit seltener Zartheit und Feinheit aller Motive vereinigt.

XI.

Die Baseler Passionstafel. — Verhältniß des Künstlers zu seinem Gegenstande und zur Ueberlieferung. — Neues Angreifen schon gelöster Aufgaben. — Die Zeichnungen aus der Leidensgeschichte. — Die religiöse Auffassung von der historischen zurückgedrängt. — Verschiedene Handzeichnungen. — Entwürfe für Glasbilder. — Naturalistische Reaction. — Das Leichenbild von 1521.

Dasjenige Werk, welches unter Holbeins Arbeiten im Baseler Museum als das Hauptbild gilt, ist die große Tafel mit den acht Scenen aus der Passion. Erst 1771 [1]) wurde sie durch Rathsbeschluß vom 5. November auf der Bibliothek aufgestellt, wo sich die Kunstsammlung bis zur Erbauung des jetzigen Museums befand. Bis dahin war das Bild, so lange man Kunde davon hat, auf dem Rathhause, und man nimmt vielfach an, es sei auch für dies Gebäude gemalt [2]). Das wird dadurch unwahrscheinlich, daß in den Rathsrechnungen nichts hierüber vorkommt. So gewinnt die entgegenstehende Ansicht [3]), es habe ursprünglich in einer Kirche als Altar gedient und sei vor dem Bildersturm daraus entfernt worden, an Wahrscheinlichkeit. Sandrart hielt es von allen Holbeinschen Arbeiten, die in Basel zu sehen sind, am höchsten und sprach auch zum Kurfürsten Maximilian I. von Baiern, der ein großer Kunstsammler war, so begeistert davon, daß dieser Alles daran setzte, es für sich zu gewinnen, und jeden Preis, den man verlangte, dafür geben wollte. Aber der Rath von Basel hat sich anders als der von Nürnberg benommen, welcher bekanntlich demselben Kurfürsten Dürers Apostel verhandelte, die der Künstler selbst seiner Vaterstadt gleichsam als sein Testament geschenkt hatte. Es ward angeordnet, den Unterhändler des Kurfürsten mit aller Zuvorkommenheit aufzunehmen und ihm den Willkommtrunk zu bieten, aber ihn abzuweisen [4]). Das Kunstwerk selbst hielt man seitdem nur noch mehr in Ehren.

[1]) Nicht 1776, wie Hegner angiebt. [2]) Ochs V. S. 399. [3]) Hegner S. 78.
[4]) Sandrart, Teutsche Akademie. Hegner S. 80, 81.

Dennoch möchte mir scheinen, als sei dies berühmte Bild*) im Verglei
zu anderen Schöpfungen des Meisters nicht ganz so hoch zu stellen, al
gewöhnlich geschieht. Zunächst ist die coloristische Wirkung minder günsti
und weicht in manchen Stücken von Holbeins sonstiger Art ab, so daß ei
Kenner wie Rumohr ihm sogar das Werk ganz absprechen wollte. Uebera
ist auf etwas grelle Effekte hingearbeitet, so daß man hier eine bestimmt
Absicht vermuthen möchte, vielleicht weil das Bild für eine dunkle Capell
bestimmt war. Dazu kommt, daß sich die grüne Farbe durchgängig ve
ändert hat und giftig erscheint; endlich hat auch das Werk durch Restauratio
vielleicht manches von seiner Ursprünglichkeit eingebüßt. Man nahm bishe
an, das Gemälde sei ganz intact; doch Herr Professor W. Vischer hat i
den Protokollen der Universitätsrechnung aufgefunden, daß es in demselbe
Jahre, 1771, wo es in die Bibliothek kam, durch den Maler Grooth
aus Stuttgart hergestellt worden ist**).

„Kein anderes Bild von Holbein," sagt Waagen***), „lehrt in dem
Maße, wie er aus der Kunst seines Vaters herauswächst." Ich glaube,
das ist doch nur scheinbar der Fall, oder vielmehr es liegt im Gegen
stande, nicht in der künstlerischen Behandlung. In die frühere Zeit von
Holbeins Baseler Aufenthalt mag es allerdings zu setzen sein; in die aller
früheste doch wohl nicht; Anschauungen Italienischer Kunst sind auch hie
vorauszusetzen. Aber Christi Leidensgeschichte, die in der Deutschen Kunst
stets mit besonderer Vorliebe wiederholt ist und zwar in einer Weise,
die dem Unschönen, Verzerrten, Gräßlichen einen so uneingeschränkten
Spielraum gewährt, ist am wenigsten dazu geeignet, die erhabene Schön
heit und das ruhige Maß, das sich Holbein aus sich selbst und aus den
Einwirkungen des Südens errungen hatte, frei zur Geltung kommen zu
lassen. Bei solchen Darstellungen ist nun einmal eine gewisse Auffassung
hergebracht und dem Volke wie den Künstlern von Jugend auf gewohnt
und scheinbar nothwendig, so daß ein völliges Abweichen hievon durch die
Aufgabe selbst verboten ist. Mir scheint, daß der hieraus entstehende Con
flict zwischen dem, was die Aufgabe verlangt, und der ganzen Sinnesart
des Künstlers sich in dem Werke selber ausprägt. Die Folge, welche sich
hieraus ergeben muß, ist, daß die eigentlich religiöse Empfindung mehr
zurücktritt, und der Maler, dem manches, was er darstellen soll, an sich
nicht entspricht, mehr in Aeußerlichkeiten seine Befriedigung sucht.

*) Holbeinsaal Nr. 26. **) Baseler Nachrichten. 4. Mai 1861. ***) Künstler u
Kunstw. in D. II. S. 271.

So ist fast überall die feinste Berechnung aufgewendet, um die ein-
zelnen Compositionen in den acht sehr schmalen und hohen Feldern, welche
an sich denselben nicht günstig sind, mit höchstem Geschick unterzu-
bringen. Bei Gefangennehmung und Christus vor Kaiphas, zwei
lebendigen aber etwas überfüllten Compositionen, ist das Hauptgewicht auf
den sehr gelungenen Beleuchtungseffect gelegt; es sind Nachtstücke, in denen
die brennenden Fackeln zu kunstvollem Spiel des Helldunkels Veranlassung
geben. In anderer Weise ist bei der Kreuztragung vorzugsweise das
Scenische betont. Gerade für diesen Moment mußte das hohe Format
am ungünstigsten sein; dennoch weiß Holbein das Außerordentliche zu
leisten; er läßt den Zug eine Wendung machen, ihn dadurch, trotz der
Fülle von Figuren, sich übersichtlich entwickeln und die Hauptpersonen be-
deutungsvoll hervortreten. Aus einem mächtigen Thore kommt er in eine
überraschend schöne Landschaft hinein. Links baut sich die Stadt mit ihren
Häusern und stolzen Mauern auf, hoch über einem Flusse, an welchem tief
unten eine Mühle liegt, und der, zwischen hügeligem Ufer und frischem
Grün, sich in Windungen gegen die Ferne verliert; Schneebedecktes Hoch-
gebirge schließt den Horizont. Nicht ansprechend ist dagegen die Art, wie
Christus sein Kreuz trägt, indem er, noch ziemlich aufrecht wandelnd, es
mit dem Querholz gerade über beiden Schultern aufliegen läßt, von vorn
mit beiden Händen hält und in dieser Weise nach sich zieht. Offenbar ist
das die leichteste Art, es fortzubringen, und das hat der Künstler sich aus-
gerechnet. Aber sein Realismus steht hier nicht mit der Schönheit in
Einklang.

Der Geist, den die älteren Darstellungen aus der Leidensgeschichte
athmen, tritt am entschiedensten noch in der Dornenkrönung und Gei-
ßelung auf; verletzend für das Gefühl ist hier die Art, wie Christus von
den drei unangenehm rohen Kriegsknechten mit Kniestößen und Schlägen
an die Martersäule gejagt wird, mag auch das Gesicht des Heilandes
selbst das schönste und ausdrucksvollste beinahe der ganzen Folge sein.
Die Halle, in welcher der Vorgang spielt, ist von großer perspec-
tivischer Wirkung. Eines der schönsten Bilder ist auch der Heiland
zwischen den Schächern am Kreuz. Abweichend von andern Darstellungen
dieses Inhaltes ist, daß die drei Gekreuzigten nicht vollkommen hängen,
sondern ihre Füße auf Holzpflöcken stehen, an die sie genagelt sind. Auch
ist Christus über die Brust herüber mit Stricken an das Holz geschnürt.
In der Composition wagt hier der Künstler einen ganz neuen Versuch;

er stellt den Vorgang in die Diagonale. — Später wendet er das wiederholt an, und von ihm entlehnen es Andere, selbst Rubens, der Holbein überhaupt studirt hat*) und auf seiner berühmten Kreuzigung in der Galerie zu Antwerpen sichtbaren Einfluß unseres Meisters verräth. Uebersichtlich hat Holbein die verschiedensten Episoden des Vorganges, die um die Kleider würfelnden Kriegsknechte, Maria von Johannes unterstützt, den Hauptmann, der sich reuig an die Brust schlägt, die gegen hinten fortziehende Reiterschar, vereint. Dunkel ruht über der Ferne.

Unstreitig die schönsten Vorstellungen von allen sind aber die erste und die letzte, in denen ihrem Wesen nach nichts Wildes, Schreckliches und Gewaltsames in den Vordergrund tritt, mögen sie auch noch so ergreifend sein: Christus am Oelberg, in welchem tiefster Seelenschmerz und Seelenkampf in wunderbarer Weise verkörpert ist; und nicht nur im Angesicht, sondern in der ganzen Gestalt. Neu, aber ein Zeugniß richtigen Gefühls, das auf das Verständliche ausgeht, ist der Zug, daß der niederschwebende Engel dem Heiland keinen Kelch, sondern ein Kreuz entgegenhält. Milder himmlischer Lichtglanz geht von ihm aus, während Alles sonst in Nacht liegt und nur von der Ferne her die Fackeln der Wächterschar nahen. Endlich die Grablegung, bei welcher das Hauptmotiv an Rafaels Borghesische Grablegung erinnert und wohl ein Anklang an den berühmten Kupferstich des Andrea Mantegna ist, der auch Rafaels Werk beeinflußt hat. In den Trägern ist nämlich die äußerste Kraftanstrengung ausgedrückt. Die Gruppe der trauernden Frauen steht etwas weiter zurück. Eine andere Figur aus demselben Blatte Mantegna's, den Johannes mit den gefaltet emporgehobenen und zusammengepreßten Händen, hat der Künstler in seinem Johannes auf der Kreuzigung nachgeahmt. Es ist dies eine Gestalt, die auch Dürer einmal aufgenommen, und die ewig unvergeßlich sein wird in der Kunst.

Volle stürmische Bewegtheit zeigt Holbein in einigen dieser Passionsscenen zuerst. In allen früheren Arbeiten war stets der Charakter noch gemessener. Hier aber kennt die hinreißende Lebendigkeit keine Schranken. Kühn, bezeichnend, auf genaue Beobachtung des Wirklichen gegründet sind die Bewegungen immer; manche Stellung oder Verkürzung ist nicht geschmackvoll, wenn auch richtig gezeichnet. Aber das Leben, das überall durchgeht, entschädigt dafür.

---

*) Sandrart, T. Akademie. II. Th. III. Buch. S. 252.

Es ist im Baseler Museum noch eine Folge von Passionsdarstellungen vorhanden, die zwar aus bloßen Zeichnungen*) besteht und daher gegen dies kunstvoll behandelte Gemälde äußerlich zurücktritt, aber an Geist und Originalität es fast in allen Stücken übertrifft. Holbein ist nicht der Mann, der, wenn er ein Werk vollendet hat, sich damit zufrieden giebt; im Gegentheil, sein Interesse für die Aufgabe geht weit darüber hinaus. Ist eine Lösung derselben geschehen, dann erwacht bei ihm die Kritik; er stellt sich frei über die Sache und seinen eigenen Versuch; er sieht jetzt ein, was nach seinen neu gewonnenen Erfahrungen besser gemacht werden könne, und ihn treibt die Lust, sich noch einmal an demselben Gegenstande zu versuchen. Beispiele dafür werden wir noch öfter finden; ein Beispiel sind aber auch diese Zeichnungen aus der Passion. Sie sind hervorgegangen aus der klaren Ueberzeugung des Künstlers, daß manches von dem, was er im Passionsgemälde dargestellt, noch nicht gelungen, daß hier vielfach noch Zwiespalt sich geltend mache zwischen seiner eigenen durchaus modernen Auffassung und dem, was bei Vorstellungen dieser Art traditionell war. Dies erkennend versucht er jetzt, seinen Geist und seine Richtung allein walten zu lassen, alle kirchliche Ueberlieferung, alle Gewöhnung von sich zu weisen, und die Leidensgeschichte des Herrn zu behandeln nicht im kirchlichen, sondern im historischen Geist. Wie sie bei den geistlichen Schauspielen vorgestellt ward und wie die Maler sie hienach bildeten, sucht er zu vergessen. Er läßt sich keine Richtschnur mehr gelten, als die Worte der heiligen Schrift. Unbefangen prüft er, was darin gegeben ist, und danach sucht er die Ereignisse in die Wirklichkeit zu rufen, so wie er sich denkt, daß sie geschehen sein müssen. Erbauungsbilder zu geben, das kommt ihm jetzt nicht mehr in den Sinn; es sind Geschichtsbilder. Das rein Menschliche ist herausgegriffen, dies allein trägt, motivirt und bestimmt Alles, was vorgeht. Hier sind lauter menschliche Leidenschaften, menschliche Thaten, menschliche Charaktere, und die Thaten sind aus den Leidenschaften, die Leidenschaften aus den Charakteren heraus entwickelt. Jede Scene findet die erschöpfende Motivirung in sich selbst. Und diese hinreißende Wahrheit bringt es mit sich, daß keine noch

*) Saal der Handzeichnungen, Nr. 39—48. Kupferstiche in Mechels Werk. Mehrere Blätter kommen unter den trefflichen Photographien des Baseler Museums vor. Vortreffliche, ziemlich gleichzeitige Copien von sechs Blättern dieser Folge, einige mit der Jahrzahl 1536 bezeichnet, im Kupferstichcabinet zu München.

so religiös empfundenen Bilder so tief und heftig wie diese, welche es eigentlich nicht sind, das Gemüth zu erschüttern vermöchten.

Die gemalte Passion beginnt mit dem Oelberg und schließt mit der Bestattung des Herrn. Aber gerade bei der ersten und der letzten Darstellung, in welchen wir die schönsten von allen sahen, war das Thema mit solcher Vollendung durchgeführt, daß es keiner neuen Behandlung mehr bedurfte. In der gezeichneten Passion beginnt deshalb der Künstler erst mit dem Christus vor Kaiphas und schließt bereits mit dem Tode am Kreuz. Während das Gemälde aber aus acht Scenen besteht, giebt er in den Zeichnungen, die noch dazu ein engeres Gebiet umfassen, deren zehn. So kommen manche Momente vor, die einander sehr verwandt sind. Gerade hiedurch kann aber der Künstler seine wahre Größe offenbaren, indem er jedem einzelnen trotzdem sein besonderes Gepräge verleiht. Das kann nur jemand, der stets so scharf und bestimmt auf die Sache losgeht, Handlung und agirende Personen so schlagend und sicher kennzeichnet, wie er. Nicht nur in den Köpfen, die aus dem vollen Leben gegriffen sind; im ganzen Körper und jeder seiner Bewegungen, bis in die feinsten Nüancen hinein, lebt jedesmal Affect und Charakter. Wie liegt gleich auf dem ersten Blatte in der bloßen Handbewegung des Kaiphas, die gerade so sein muß und nicht ein Haarbreit anders, nicht nur dessen eigenes gleißnerisches Wesen, sondern auch die gesammte Situation! Rohe Kriegsknechte, umdrängt von anderem Volk, haben den Heiland vor dies Tribunal geschleppt. Einer von denen, die den Gefesselten halten, blickt ihn spöttisch an, ein zweiter erhebt die Faust, um auf ihn loszuschlagen; der Ausdruck aber, mit welchem der in wunderbarer Ruhe dastehende Heiland ihn anschaut, dringt tief in die innerste Brust, niederschmetternd bei aller Milde, und doch von keinem Gefühl stärker erfüllt, als von dem Schmerz über des Beleidigers Verworfenheit.

Wie hoch steht die Geißelung über allen Deutschen Vorstellungen, von Anderen und von Holbein selbst! Mit dem Rücken lehnt der entkleidete Heiland gegen die Säule, an die er mit beiden Armen gefesselt ist, ruhig, im Ausdruck groß, auch in dieser Stellung schön durch die erhabene Haltung und den edlen Linienfluß. Den Einfluß des Andrea Mantegna, von welchem es einen schönen Kupferstich desselben Gegenstandes giebt, möchte man namentlich für Charakteristik und Stellungen der Schergen-Gestalten, nicht allein hier wahrnehmen, sondern bei allen Zeichnungen. Hier wie bei Dornenkrönung und Verspottung ist eine besondere Eigenthümlichkeit



Des Pilatus Handwaschung.

(Zeichnung, Basel.)

zu bemerken: In Christi Peinigern kommen die bösen und wilden Leidenschaften der Menschen in furchtbarer Wahrheit zur Erscheinung; aber von dem widerwärtigen carrikirten Wesen, wie es ringsum herrscht, wie es selbst bei Dürer noch in solchen Darstellungen auftritt, hat sich Holbein ganz frei gemacht, zuerst und allein. Sein Realismus hat ihm dazu verholfen. Das ist kein solches Cretinsgesindel mehr, sondern wirkliche Menschen sind Alle, wie er sie in seiner eigenen Umgebung täglich sah. Deutsche Landsknechte von damals sind es, wie im Costüm, so im Auftreten und ganzen Wesen, Landsknechte, wie sie bald der Schrecken Europas wurden durch die Zerstörung Roms. Eine große Feinheit des Künstlers, die schon bei der Sebastianstafel vorkam, liegt ferner darin, daß in allen diesen Blättern die Gesichter der Henkersknechte häufig verdeckt sind oder sich nur in starker Verkürzung zeigen. Holbein vermeidet es, den Ausdruck von Rohheit und wilder Leidenschaft zu sehr zu häufen. Die Verspottung gehört überhaupt als Composition zu dem Schönsten, was wir von Holbein besitzen. Es ist das Bild, welches in Lübkes Kunstgeschichte und Waagens Handbuch im kleinen Holzschnitt mitgetheilt ist, hier unter der irrigen Angabe, es gehöre zur gemalten Passion. Wie ist der Raum benutzt und richtig ausgefüllt, wie der symmetrische Charakter bewahrt, während dennoch die lebendigste momentane Bewegung überall losbricht, wie sind dabei die Hauptcontouren durchgängig von wunderbarer Schönheit und fließender Rundung! Dann das glückliche Verhältniß, in welchem die architektonische Scenerie zu den Gestalten steht! überhaupt die feinste Berechnung in allen Stücken, und doch eine Unbefangenheit, als könnte das gar nicht anders sein. Alles ist aber Nebensache gegen den großen geistigen Gehalt. Mögen auch die Augen des Heilandes verbunden sein, die ganze Gestalt, die so ausdrucksvoll unter den Gewändern durchschimmert, und der zuckende Mund reden deutlich genug, verkünden den göttlichen Dulder, erhaben über Quäler und Qual.

Was bei der ganzen Folge besonders großartig wirkt, ist die Steigerung von Blatt zu Blatt. Der Realismus wird immer kühner, die Lebendigkeit wächst. Die heftige Aufregung des Moments kommt im Pilatus, der sich die Hände wäscht, zum vollen Ausdruck. Ihm ist das Handwaschen keine leere Ceremonie. Man sieht ihm den Seelenkampf an und die innere Angst, ihn möge die Verantwortung treffen für das Blut dessen, der eben zum Tode weggeführt wird. Im Ecce homo redet aus seinen Zügen die äußerste Kraftanstrengung, Schmerz und Angst gewaltsam

niederzuzwingen. In der Kreuztragung kommt der ganze Zug, Alle starken, beschleunigten Schrittes, eben aus einem hochgewölbten gothischen Bogenthor heraus, durch welches man in die Straße der Stadt mit ihren mittelalterlichen Häusern blickt. Vorauf werden die beiden entkleideten Schächer getrieben, Gestalten von einer so großen Formanschauung und Schönheit in den Linien, daß man ihnen in jedem Zug das gesunde Studium des Alterthums anmerkt. Hier ist keine Frauengruppe, kein Simon von Cyrene, der Beistand leistet, zu sehen, sondern nur die Knechte und Schergen, welche den Heiland packen, treiben und mißhandeln. Der Dulder bietet die letzte Kraft auf, aber schon schwanken seine Schritte und wir sehen, daß er im nächsten Augenblick zusammenbrechen muß. Bei dieser Scene wie bei der Entkleidung beweist der Künstler, daß er trotz der Fülle und des Gewimmels der Figuren dennoch die Handlung in ganzer Klarheit zu geben versteht. Das äußerste Bild des Jammers ist hier der auf dem Kreuze knieende Heiland, dem die Kleider vom Leibe gerissen werden. Aber das nächste Blatt, die Kreuzanheftung, findet doch noch eine Steigerung des Entsetzlichen. Das Volk, mit mannigfaltigstem Ausdruck, drängt sich umher; schon loosen die Schergen um des Heilands Kleider, schon wird das Kreuz, an dem einer der Schächer hängt, emporgerichtet; den auf das Holz gestreckten Erlöser aber hält einer der Knechte am rechten Arm mit beiden Händen fest, während ihm ein zweiter den Nagel durch die Hand treibt und ein dritter den Körper mit aller Gewalt gegen links reißt. Aus Christi zurückgesunkenem Haupte schreit äußerster Schmerz und furchtbarste Todesangst. Die Phantasie des Malers hat sich ganz rückhaltslos dahinein versetzt, wie einem Menschen, der gekreuzigt werden soll, zu Muthe sein muß.

Friede wird es aber auch hier. Im Ausgang der Tragödie liegt auch die Versöhnung. Zum Erhabensten, was je ein Maler ersonnen hat, gehört das letzte Blatt, der Tod des Herrn. Auch hier ist die Composition in die Diagonale gestellt, und zwar noch entschiedener. Von den Schächern erblickt man nur den zur Linken. Vom dritten Kreuz, das ganz vorn steht, ist nur ein Theil des Querarmes zu sehen. Höchsten [illegible] offenbart der Körper des Heilandes, den man fast im Profil sieht. Schon hat er verscheidend sein Haupt geneigt und der Himmel hat sich verfinstert bei seinem Tode. Was unmittelbar vorher geschehen ist, und was gleich darauf geschehen wird, klingt noch mit in diesem Moment. Die Krieger mit Speer und Ysopstengel stehen noch in der Ferne, und schon steigt





Nikodemus die Leiter empor, um den Leichnam abzunehmen. Vorn wird die zusammensinkende Maria, die in namenlosem Schmerz die Hände aneinanderpreßt, gehalten von Johannes, der tief ergriffen und voll Ueberzeugungsfestigkeit aufblickt zum Antlitz seines todten Meisters. Aber auch noch Andere hat der Tod dieses Gerechten tief und mächtig getroffen. Zeugniß davon abzulegen, hebt der gläubige Hauptmann die Rechte empor; und einem rohen Kriegsmann mit Panzer und Armbrust daneben ist es diesmal auch durch alle Glieder gefahren. Unwillkürlich fügen sich ihm die Hände wie zum Gebet zusammen und sein sonst so verhärtetes Gesicht zwingt diesmal die Rührung nicht zurück.

Zu dieser Composition hat Holbein oft einen Anlauf genommen, ehe er sie so großartig zu geben im Stande war. Aehnlich muß ein Gemälde dieses Inhaltes in den Uffizien zu Florenz sein, das J. Burckhardt*) dem Holbein zuschreibt. Einen interessanten, offenbar weit früheren Versuch zeigt im Augsburger Maximiliansmuseum eine irrig dem Vater beigemessene Silberstiftskizze, bezeichnet H. H. Die Gestalt des Schächers ist hier sehr gewaltsam in der Stellung, der Heiland aber gleicht dem auf der Baseler Zeichnung sehr; langes Haar, geöffnete Lippen, ergreifende Züge. In den gegenüberstehenden Figuren kommt der Realismus aber zu einer Ausdrucksweise, die an Rembrandt erinnert. Maria ist alt, Johannes hat ein seltsam häßliches Profil, beide stehen mit gefalteten Händen und geknickten Knieen da. In der Magdalena, welche mit erhobenen Armen und geöffnetem Munde zu den Füßen des Kreuzes kniet, kommt die höchste Leidenschaft zum Durchbruch.

Von den zehn Baseler Passionszeichnungen ist jede einzelne mit einer Umrahmung im Renaissancegeschmack umgeben, deren stark ausladende, oft phantastische, stets sehr entschiedene und derbe Formen ganz der markigen Derbheit und Dreistigkeit entsprechen, welche in der Behandlung überall durchgeht. Von der Renaissancearchitektur auf dem „Brunnen des Lebens“ wollen wir, weil hier noch Zweifel bestehen könnten, gar nicht einmal reden, doch selbst diejenige auf den Flügeln des Sebastianaltars, von der wir wissen, daß sie früher fällt, ist ungleich feiner, schöner und von strengerem Adel als die Verzierungen hier. An Kenntniß des Italienischen Styles fehlte es also dem Künstler nicht, er hatte diese schon früher bewährt; sondern das Derbe und Wuchtige fand er hier

*) Cicerone S. 854.

blickend, in prächtiger Haltung. Zwei Säulen, die einen Flachbogen tragen, bilden den Rahmen; darüber ist eine Kampfscene angebracht. Unter Glas hängt ein noch geistvolleres, leicht colorirtes Blatt, ein Portal im gediegensten Styl, zu den Seiten je zwei Säulen, auf deren Gebälk Judith und Lucretia stehen. Medaillons mit Köpfen daneben, im Friese Hercules und Simson, dazwischen Kampf und Verfolgung, zu Fuß und zu Roß in einem flachen Gewässer. Unter dem Thorbogen aber stehen, leicht hingelehnt und im lebhaften Gespräch, ein alter und ein junger Landsknecht, Gestalten voll Kraft und Elasticität. Aussicht auf freundliche Gegend mit einer Ortschaft und hohen Schweizerbergen in der Ferne*).

Unter manchen schönen Blättern aus dem Soldatenleben, die sonst noch vorkommen, ist eine mit dem Namen versehene Tuschzeichnung im Besitz von Herrn Rudolf Weigel in Leipzig eines der schönsten. Vor einer Nische mit Tritonenreliefs steht eine herrliche Kriegergestalt, deren Costüm besonders schön behandelt ist, in kühner, unübertrefflicher Stellung, ein Schwert auf der Schulter, in Gespräch mit einem jungen Weibe mit Federhut, Feldflasche und Beutel. Dies ist das Gebiet, auf dem sich Urs Graf bewegt, aber wie ganz anders tritt Holbein in solchen Sachen auf! welche Schönheit, Fülle und Eleganz!

In der Sammlung des Erzherzog Albrecht in Wien befindet sich, irrig dem Georg Pencz beigeschrieben, eine große colorirte Federzeichnung, welche zu Holbeins schönsten Blättern gehört**). Es ist ein Gastmahl von elf Kriegern, denen die Magd eben aufträgt. Der Jüngling, der ihr zunächst sitzt, richtet, den Becher in der Hand, einen prüfenden Blick auf sie. Die Uebrigen trinken und unterhalten sich. Einer ist eingeschlummert, und der Nachbar erhebt die Hand, um ihn mit einem derben Schlage zu wecken. Eine Wirthstube mit einfacher Einrichtung bildet die Scene. Die Umrahmung besteht, was auffällig ist, aus Säulen, die noch gothische Capitelle haben, und auf denen ein Spitzbogen ruht. Die Zwickel aber sind bereits mit Renaissanceornamenten gefüllt. Eine schwächere Wiederholung des Blattes, ohne Scenerie und Einfassung, von der Gegenseite und wohl von anderer Hand, ist im Berliner Kupferstichcabinet. Beim Erzherzog Albrecht ist auch ein Kampf von Landsknechten zu sehen, über

*) Unter Holbeins Namen hängt in derselben Sammlung noch eine große Visirung mit einem Fahnenträger, die aber viel zu schwach für ihn ist und von einem anderen Schweizer Künstler dieser Zeit herrührt.

**) Zuerst von Waagen (Handbuch I. S. 275) dem Holbein zuerkannt.



Costümstudie.
(Zeichnung, Basel.)

stellen gegen siebzig Engelgestalten dar und das Christuskind, das zwischen ihnen auf einem Wagen im Triumph einherzieht. Reihen wir hier eine Federzeichnung des Baseler Museums*) an, die zwar keine Engel aber lauter holde Kindergestalten enthält, tanzende, spielende, musicirende Knaben; einer dient dem anderen als Pferd, zwei balgen sich; der schlägt die Pauken und jener stößt mit Macht in das Horn. Andere schlingen in ungestümer aber liebenswürdig schöner Lebendigkeit den Reigen und ziehen selbst Widerstrebende mit fort. Aehnliches kommt manchmal in Holbeinschen Holzschnitten vor. — Von Visirungen für Gold- oder Waffenschmiede und sonstigen Arbeiten entschieden ornamentalen Charakters soll im zweiten Bande im Zusammenhange die Rede sein.

Von einigen Gemälden, die ehemals in Basel waren, sieht man jetzt nur noch Copien auf dem Museum. Aus der Sammlung Fesch neun Paare der großen und kleinen Propheten, auf ebensoviel Bildern. Die Copien rühren, nach Patin, von Bartholomäus Saarbruck her, welcher die in Wasserfarben ausgeführten Originale nach Belgien verkauft hat. Vom Holbeinschen Geist ist wenig in jenen Nachbildungen zu spüren. Dann ist der Amerbachschen Kunstkammer eine realistisch wirksame Darstellung des Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes, nach dem Inventar**) von einem Baiern, der ein Geselle des Meisters Jacob Klauser war, copirt.

In diesem Zeitraum fühlt der Künstler zwei Seelen in der Brust, deren jede sich von der anderen trennen will. Italiens Schönheit hat er gesehen und ist von diesen Anschauungen getrieben worden, ihr in seinen Schöpfungen nachzuringen. Aber wie groß auch seine Empfänglichkeit ist, und wie hoch entwickelt das Können, das mit dem Wollen gleichen Schritt hält, immer lebt in ihm zu mächtig der Deutsche Geist, der sich in seinem Wesen nicht beschränken läßt und etwas ganz Anderes will, als jene Beispiele des Südens, mögen sie noch so verführerisch sein. Auf Wahrheit kommt es dem Deutschen Geiste an, mehr als auf Schönheit. Holbein weiß in der Folge beides zu vermählen; aber es ist ein mühsamer Weg, ehe er dahin gelangt. Je hinreißender die Italienische Schönheit vor ihm steht, je mehr er ihren Pfad zu betreten sucht, um so lebhafter wacht auch immer wieder in seinem Innern das Bewußtsein auf, daß er noch ein

*) Mappe U IX. Nr. 62. **) Beilage VI. A. 31.

stellen gegen siebzig Engelgestalten dar und das Christuskind, das zwischen ihnen auf einem Wagen im Triumph einherzieht. Reihen wir hier eine Federzeichnung des Baseler Museums*) an, die zwar keine Engel aber lauter holde Kindergestalten enthält, tanzende, spielende, musicirende Knaben; einer dient dem anderen als Pferd, zwei balgen sich; der schlägt die Pauken und jener stößt mit Macht in das Horn. Andere schlingen in ungestümer aber liebenswürdig schöner Lebendigkeit den Reigen und ziehen selbst Widerstrebende mit fort. Aehnliches kommt manchmal in Holbeinschen Holzschnitten vor. — Von Visirungen für Gold- oder Waffenschmiede und sonstigen Arbeiten entschieden ornamentalen Charakters soll im zweiten Bande im Zusammenhange die Rede sein.

Von einigen Gemälden, die ehemals in Basel waren, sieht man jetzt nur noch Copien auf dem Museum. Aus der Sammlung Fesch neun Paare der großen und kleinen Propheten, auf ebensoviel Bildern. Die Copien rühren, nach Patin, von Bartholomäus Saarbruck her, welcher die in Wasserfarben ausgeführten Originale nach Belgien verkauft hat. Vom Holbeinschen Geist ist wenig in jenen Nachbildungen zu spüren. Dann aus der Amerbachschen Kunstkammer eine realistisch wirksame Darstellung des Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes, nach dem Inventar**) von einem Baiern, der ein Geselle des Meisters Jacob Klauser war, copirt.

In diesem Zeitraum fühlt der Künstler zwei Seelen in der Brust, deren jede sich von der anderen trennen will. Italiens Schönheit hat er gesehen und ist von diesen Anschauungen getrieben worden, ihr in seinen Schöpfungen nachzuringen. Aber wie groß auch seine Empfänglichkeit ist, und wie hoch entwickelt das Können, das mit dem Wollen gleichen Schritt hält, immer lebt in ihm zu mächtig der Deutsche Geist, der sich in seinem Wesen nicht beschränken läßt und etwas ganz Anderes will, als jene Beispiele des Südens, mögen sie noch so verführerisch sein. Auf Wahrheit kommt es dem Deutschen Geiste an, mehr als auf Schönheit. Holbein weiß in der Folge beides zu vermählen; aber es ist ein mühsamer Weg, ehe er dahin gelangt. Je hinreißender die Italienische Schönheit vor ihm steht, je mehr er ihren Pfad zu betreten sucht, um so lebhafter wacht auch immer wieder in seinem Innern das Bewußtsein auf, daß er noch ein

*) Mappe U IX. Nr. 62. **) Beilage VI. A. 31.

XII.

Gezeichnete und gemalte Porträts. — Holbeins Freunde in Basel. — Froben. — B facius Amerbach. — Die Amerbachsche Sammlung. — Erasmus. — Seine Bildn — Holbeins Randzeichnungen zu seinem „Lob der Narrheit." — Holbeins Chara und Lebenswandel. — Sein eigenes Porträt.

Was an Bildnissen von Holbeins Hand aus dieser Epoche vorhand ist gegen spätere Zeiten nicht viel. Unter den Zeichnungen des Bas Museums sind die in farbigen Stiften vollendeten, fast lebensgroßen Br bilder eines Mannes und einer Frau, dort irrig Thomas Morus und s Gattin genannt[1]), besonders zu bemerken. Offenbar fürstliche Perso sehen wir in zwei anderen Bildnissen, einem Greise in langem Talar, u deutend im Gesicht mit wohlwollendem und behaglichem Lächeln, und ei nicht sehr hübschen jüngeren Dame mit aufgeworfener Nase[2]). Die Catal benennung, König René von Provence und dessen Gattin, scheint o weitere Begründung zu sein. Wohl die schönste aller Porträtzeichnun aber, die wir von Holbein haben, ist das lebensgroße Brustbild eines b den jungen Mannes mit großem schwarzen Hut.[3]) Stark gebogen ist Nase, der Mund sprechend geöffnet, der Blick entschieden, Alles voll F und Geist. Ein gemaltes Bildniß des Museums[4]), das einen Landsm des Künstlers darstellt, den Goldschmied Jörg Schweiger von Au burg, der 1517 in die Zunft zum Hausgenossen aufgenommen ward[5]), in seinem jetzigen Aussehen wenig von Holbeins Art. Entscheiden will nicht, ob die Meinung bedeutender Kenner, es sei ein unvollendetes & Holbeins, von anderer Hand übermalt, richtig ist: sie hat viel für da die geistvolle Zeichnung der groben Bemalung sichtlich überlegen Die Landschaft aber sieht ihm durchaus nicht ähnlich.

[1]) Saal der Handzeichnungen Nr. 8, 9. [2]) Nr. 16, 17. [3]) Nr. 10 (Phot des Museums.) [4]) Holbeinsaal Nr. 12. [5]) Mittheilung von Herrn His-Heusler.

Das Berliner Museum bewahrt als Holbeins Werk ein großes Kniestück des Feldhauptmanns Georg Frunsberg*), dessen reckenhafte Heldengestalt mit dem gutmüthigen Gesicht in trefflicher Charakteristik vor uns steht, großartig in der Totalwirckung, warm und kräftig in der Malerei. Ich würde kaum daran zweifeln, daß es eine Arbeit des Künstlers sei, stünde nicht darunter eine Inschrift, welche kurz das ganze Leben des großen Kriegsmannes bis zu seinem 1528 erfolgten Tode erzählt. Nun ist es sehr unwahrscheinlich anzunehmen, die Inschrift, auf derselben Holztafel, sei erst nachträglich hinzugefügt oder später umgeändert. Das Bild aber stimmt nur mit Holbeins früherer Zeit überein. Nach 1528, nach seiner ersten Englischen Reise, war sein Styl ein ganz anderer. So rührt diese schöne Arbeit wohl von einem anderen tüchtigen Schwäbischen Meister, der Holbein sehr nahe stand, her**).

Der warme, in den Schatten bräunliche Ton, der alle früheren Werke des Meisters kennzeichnet, findet sich auch wieder bei einem Frauenbildniß in der schönen Sammlung des Fürsten zu Fürstenberg in Donaueschingen. Das Costüm ist von der allerprächtigsten Art, die junge bürgerliche Dame trägt ein rothes Kleid mit grünem Sammet eingefaßt, goldene Halskette und rothen Federhut; mit vielen Ringen sind ihre in einander ruhenden Hände geschmückt. Die blonde, ansprechende Erscheinung, streng und dennoch mild, von ganz Deutschem Charakter ist ein Bild edler Weiblichkeit.

Drei Persönlichkeiten, die wir in Bildnissen des Baseler Museums kennen lernen, ziehen uns besonders an, nicht nur weil es an und für sich bedeutende Männer sind, sondern weil sie dem Künstler auch im Leben nahe gestanden haben. Es sind Frobenius, Bonifacius Amerbach, Erasmus.

Welche Beziehungen Holbein zu Froben hatte, wissen wir bereits. Dieser, aus Hamelburg in Franken gebürtig und in Basel ansässig, war einer der ersten Buchdrucker seiner Zeit. Er war es, welcher den Erasmus erst besuchsweise, dann dauernd nach Basel zog, als der Haupt-

*) Nr. 577. **) Ein Gemälde, das früher im Gasthaus zu den drei Königen in Basel war und sich jetzt unter Holbeins Namen im Städelschen Institut zu Frankfurt befindet (Nr. 102), hängt nicht im entferntesten mit ihm zusammen, sondern gehört sichtlich der Fränkischen Schule an.

[illegible] seiner Schriften. Beide Männer vereinte ein enges Ban[illegible]
[illegible]schaft, und ein schönes Zeugniß hievon besitzen wir in einem B[illegible]
[illegible] Erasmus, den er tief betrübten Herzens nach dem 1527 erfol[illegible]
[illegible] Frobens an den Karthäuser Johannes Emstedt richtete.
[illegible]unde der schönen Wissenschaft, sagt er, sollten bei dem Tode d[illegible]
[illegible]Mannes Trauer anlegen und Thränen vergießen, sein Grab mit E[illegible]
[illegible] Blumen kränzen, und die Studien — heißt es in den lateini[illegible]
Versen, die er ihm weiht — sind jetzt verwaist, haben den Vater verl[illegible]
der sie pflegte mit Kunst, Thätigkeit und Sorgfalt, Geld, Gunst und
[illegible]harrlichkeit,

arte, manu, curis, aere, favore, fide.

Nie vorher, schreibt er, habe ich erfahren, wie groß die Gewalt
richtiger Freundschaft ist. Des leiblichen Bruders Tod habe ich
Mäßigung getragen; was ich aber nicht tragen kann, ist die Sehn[illegible]
nach Froben. Das Charakterbild, das er von diesem entwirft, ist ergrei[illegible]
schön. So schlicht und aufrichtig war sein Wesen, daß er sich auf [illegible]
Weise hätte verstellen können, auch wenn er es gewollt hätte. Allen Le[illegible]
Gutes zu erzeigen war seine größte Freude, und selbst wenn Unwür[illegible]
Wohlthaten von ihm empfingen, war er darüber froh. Seine Treue [illegible]
unerschütterlich, und wie er selbst nie Arges im Sinne hatte, so wa[illegible]
auch gar nicht im Stande, gegen Andere Argwohn zu hegen. Von [illegible]
hatte er gar keinen Begriff, so wenig wie der Blindgeborene von der F[illegible]
einen Begriff hat. Beleidigungen verzieh er, ehe man ihn nur darum [illegible]
Nie blieb ihm ein widerfahrenes Unrecht im Gedächtniß, aber nie ve[illegible]
er auch die geringfügigste Sache, wenn er Jemanden eine Gefälligkeit [illegible]
mit erzeigen konnte. — Das war ganz der Mann, welcher dem ju[illegible]
Maler nicht nur Arbeit und Aufmunterung geben, sondern ihm in j[illegible]
Hinsicht ein Halt sein konnte.

Ein schöner Körper war es nicht, welcher diese reine und edle S[illegible]
barg; Frobens Gesicht ist ein ausgesprochen häßliches. Was aber [illegible]
bartlosen Mann mit dem spärlichen Kopfhaar, der übermäßig großen,
den Stirn und dem breiten Munde uns dennoch anziehend und lieb m[illegible]
ist der Zug von Gemüthlichkeit, der so lebhaft in ihm hervortritt. [illegible]
beruht auf innerer Zufriedenheit, und eine solche konnte wohl haben,
wie Froben gewirkt. Dazu kommt eine stets gleichmäßige Stimmung [illegible]
Freundlichkeit und Milde, welcher sich ein feiner Geist und eine leichte, wi[illegible]
Laune verbinden. So tritt er uns in einem Profilbilde des Baseler [illegible]



Froben.

(Basel.)

seums entgegen, das indeß von Waagen [1]), ebenso wie ein anderes Porträt desselben in Hamptoncourt, nicht für ein Original gehalten wird, sondern für eine alte Copie nach einem verlorengegangenem Holbeinschen Bilde. Dies Urtheil ist vollkommen richtig. Schon Christian v. Mechel, der das Bild vom Buchdrucker Enschede zu Haarlem erworben hatte und 1812 dem Museum überließ, rühmt in einem Briefe [2]), daß es pastoser, fetter und kräftiger als die gewöhnliche Holbeinsche Manier gemalt sei. Eben dies stärkere Impasto beweist eine spätere Entstehung, welche nicht vor die Mitte des Jahrhunderts fällt. Der Ton ist von einem sehr schweren Braun. In der früher erwähnten Handschrift von Remigius Fesch [3]) steht die Nachricht, Holbein habe einmal ein Doppelbild der Freunde Erasmus und Froben auf zwei miteinander verbundenen Tafeln gemalt. Auch das eben genannte Porträt in Hamptoncourt dient einem Bilde des Erasmus als Gegenstück, beide waren früher in der Sammlung König Karls I.

Ein weit engeres Band war das zwischen Holbein und Bonifacius Amerbach [4]), dem wir es danken, daß noch soviel Arbeiten von der Hand des Künstlers seiner Heimat bewahrt sind. Sein Vater war Buchdrucker, und auch einer von denen, welche nicht Gewinnsucht sondern wahre Liebe zur Wissenschaft trieb, sich diesem neuen Industriezweige zu widmen. Aus Reutlingen gebürtig, hatte er in Paris studirt, die Magisterwürde erlangt und zu Nürnberg in der Officin von Koburger als Correktor gearbeitet. 1484 ward er, der „Trucker Hans von Emmerpach“ zu Basel in das Bürgerrecht aufgenommen. Seine Druckerei war bald eine der ersten der Stadt; die ausgezeichneten Gelehrten, denen er nahe stand, leisteten ihm dazu Beistand. Eines hatte er sich besonders zur Lebensaufgabe gemacht, die Herausgabe der Kirchenväter. Seinen drei Söhnen gab er eine so gediegene wissenschaftliche Erziehung, daß sie im Stande waren, in dem, was er begonnen, weiter zu arbeiten. Alle waren sie ausgezeichnet begabt, Bruno, Basilius, besonders aber der jüngste, Bonifacius, am 3. April 1495 geboren. Schon als er zwölf Jahre alt war, schrieb der gelehrte Cistercienser Conrad Leontorius, dessen Unterricht damals die

[1]) Kunstw. u. K. i. D. II. 279. [2]) Mir durch Herrn His-Heusler mitgetheilt. [3]) Danach bei Patin. [4]) Fechter, Bonif. Amerbach. Beiträge der Baseler Historischen Gesellschaft. Bd. II.

Knaben in Kloster Engenthal anvertraut waren, dem Vater, er dürfe von seinem Bonifacius sich Großes versprechen. Dann wurde der Knabe der berühmten Schule von Schlettstadt übergeben, wo er die Aufmerksamkeit des Rectors Gebwiler auf sich zog und seinem Lehrer Johannes Sapidus trotz des Altersunterschiedes innig befreundet ward. In Basel schloß er sich darauf gemeinschaftlich mit dem älteren Beatus Rhenanus an den Franciskaner Johann Conon aus Nürnberg an, der Griechisch trieb, das er schon an der Universität zu Padua gelehrt hatte, und von Amerbachs Vater zur Herausgabe des Hieronymus benutzt ward. Seine Universitätstudien machte Bonifacius in Freiburg durch, wo Ulrich Zasius, in dessen Hause er wohnte, der Stolz dieser Hochschule, nicht nur sein Lehrer sondern auch sein Freund wurde und väterliche Zärtlichkeit gegen ihn empfand. Wie Zasius verband Amerbach das Studium der Rechtswissenschaft mit dem des classischen Alterthums. Später ging er mehrmals nach Avignon, um dort unter Alciat seine juristischen Studien zu vervollkommnen, und erhielt 1524 eine Professur des Rechtes an der Baseler Universität.

Keiner wußte die Eigenschaften Amerbachs so sehr zu schätzen als Erasmus, dem er bald, nachdem dieser Basel zuerst besucht hatte, nahe befreundet ward. Des Bonifacius älterer Bruder, der 1519 gestorbene Bruno, stand dem ersten aller Gelehrten schon früher nahe. Zasius, den Erasmus hochhielt, empfahl ihm gleichfalls seinen Lieblingsschüler, der für Erasmus die höchste Begeisterung empfand. Einen ganz Erasmischen Menschen*) nennt ihn Zasius in einem Briefe und ein anderes Schreiben an Erasmus schließt er mit den Worten: „Leb wohl und liebe unseren Bonifacius, der dich wie einen Gott verehrt".**) Amerbach wurde denn auch bald sein Vertrauter, der täglich Zutritt zu ihm hatte, und ihr Verhältniß blieb ein so nahes, bis der Tod sie trennte. Ihn setzte Erasmus zu seinem Universalerben ein. Was ihm den Jüngling so werth machen mußte, war nicht nur dessen begeisterter Eifer für die Wissenschaft, der er gänzlich lebte, sondern auch seine liebenswürdige Persönlichkeit.

Nicht nur Amerbachs außerordentliche Begabung, durch welche er einst eine Zier seines deutschen Vaterlandes sein würde, rühmt er in Briefen***), sondern auch die Reinheit seines Wesens, seine Sitten, seine Redlichkeit, um deretwillen er den Leuten aller Art angenehm sein müsse. Sterben will ich, sagt er einmal, wenn ich je Einen gesehen habe, der reiner, auf-

*) Vom 9. August 1518. **) Vom 7. Mai 1516.

***) An Alciat, besonders in denen von Ostern 1522, vom 31. März 1531 u. s. w.



Bonifacius Amerbach.

(Basel.)

richtiger, dem Freunde freundschaftlicher als dieser Jüngling ist. An ihm, heißt es an einer Stelle, ist kein Fehler, als daß er über alles Maß bescheiden ist. Gewissenhaftigkeit, Pflichttreue, Sittenstrenge waren ihm schon aus dem Vaterhause anerzogen. Und doch war er weit entfernt, irgend etwas Pedantisches an sich zu haben. Auch die Gaben, welche dem gesellschaftlichen Verkehr zu statten kommen, besaß er in hohem Grade, und im Kreise talentvoller jüngerer Leute bildete er die Seele. Seine Lebhaftigkeit, sein Witz, sein dichterisches und musikalisches Talent machten ihn überall willkommen. Gern hörte man ihm zu, wenn er einen neuen Tanz auf der Laute spielte oder ein von ihm gedichtetes Lied nach der Melodie: „Adieu mes amors,“ zur Laute sang. Aeußerliche körperliche Vorzüge kamen hinzu. Gleichzeitige Nachrichten nennen ihn einen langen geraden Mann mit einem lieblichen Angesicht, der sich einer tapfern ernstlichen Red' bedient habe und in einem langen Kleid züchtig daher getreten sei.*)

Durch Eigenschaften, wie die geschilderten, mußte er auch dem Künstler ein lieber Genosse sein, der völlig im gleichen Alter mit ihm stand, im selben Jahr wie er geboren war. Amerbach aber war für Holbein auch noch mehr durch sein lebhaftes künstlerisches Interesse, welches ihn später veranlaßte, Alles, dessen er habhaft werden konnte, vom Freunde zu sammeln. Gleichzeitig führten ihn seine Neigungen auch zur antiken Kunst, er sammelte Münzen und Antiquitäten, durchforschte und zeichnete die Trümmer des benachbarten Augst, der alten Augusta Rauracorum. In dieser Beziehung gerade mußten seine überlegenen Kenntnisse für den Maler außerordentlich anregend und fördernd sein. Amerbachs Aufenthalt in Basel war freilich ein häufig unterbrochener, aber so oft er anwesend war, verkehrte er in den Kreisen, die auch Holbein zu sich heranzogen.

Vom Ende des Jahres 1519, in welchem Bonifacius bei drohender Seuche Freiburg ganz verließ, um nach Basel zurückzukehren, datirt sein schönes Brustbild von Holbeins Hand im Baseler Museum.**) Eine Tafel, welche zur Seite an einem Baumstamm hängt, trägt die Inschrift:

Picta licet facies vivae non cedo sed instar
Svm domini jvstis nobile lineolis.
Octo is dvm peragit TPIETH, sic gnaviter in me
Id qvod natvrae est exprimit artis opvs.

---

* Pantaleon, Heldenbuch, B. III., schon von Hegner citirt.

** Holbeinsaal Nr. 13. Eine schöne alte Wiederholung im Museum zu Karlsruhe.

Bon. Amorbacchium
Jo. Holbein. depingebat.
A. M. D. XIX. PRID. EID. OCTOBR.

Als Gemälde ist dies wohl das beste Bildniß aus des Künstlers früherer Zeit, mit höchster Meisterschaft durchgebildet in dem klaren bräunlichen Tone. Amerbachs Persönlichkeit sehen wir hier ganz so vor uns, wie wir sie in den historischen Nachrichten kennen gelernt. Die Zartheit und Anspruchslosigkeit seines Wesens treten uns auf den ersten Blick entgegen. Aber so mild und anziehend auch sein Ausdruck ist, es fehlt diesem Gesicht keineswegs an Entschiedenheit. Seine Züge sind sehr edel, die Nase tritt stark hervor, der Mund fein geformt; zarter blonder Flaum sproßt um das Kinn. Ruhig und sanft leuchtet das tiefliegende, blaue Auge, das auf ein reiches inneres Leben schließen läßt.

Wir sprachen schon wiederholt von seiner Sammlung, welche den Kern des Baseler Museums gebildet hat, besonders für Holbeins Arbeiten. Die Amerbachsche Kunstkammer in der minderen Stadt Basel, denn in Kleinbasel lag sein Haus, war weit berühmt. Mitte des 17. Jahrhunderts sollte sie zum Verkauf kommen und glücklicherweise erwarb sie im Jahre 1661 die Vaterstadt um den nach heutigen Begriffen sehr geringen Preis von 9000 Reichsthalern. Es waren 49 Gemälde, darunter 15 von Hans Holbein dem Jüngern; Gold- und Elfenbeingeräthe, Schnitzereien, Münzen u. s. w., ein Kasten mit 37 Schubladen voll Handzeichnungen, Holzschnitten und Kupferstichen, und hierunter wieder Holbein sehr stark vertreten durch 104 Originalzeichnungen, ein Skizzenbuch und das illustrirte Exemplar vom Lob der Narrheit, sowie durch 111 Holzschnitte nebst zwei Exemplaren von Bibel und Todtentanz.*) 1823, um das hier zu bemerken, wurde hiemit die Kunstkammer des Rechtsgelehrten Remigius Fesch vereinigt, dessen Collectaneen wir schon erwähnt. Er hatte 1667 aus seiner Sammlung von Bildern, Münzen, Kunstgegenständen und Antiquitäten sammt dem Hause, in dem sie sich befand, ein Fideicommiß gemacht, dessen Nießbrauch stets für einen Doctor der Rechte aus der Familie Fesch bestimmt war und das, wenn ein solcher nicht mehr vorhanden, Eigenthum der Universität werden sollte.

Aber so sehr wir Bonifacius Amerbach auch danken müssen, daß er mit treuer Hand und feiner Kenntniß von Arbeiten Holbeins gesammelt

*) Inventar, Beilage VI.

und aufbewahrt hat, was ohne ihn zerstreut, verschleudert und der Nicht-achtung, ja Zerstörung anheimgefallen wäre, so dürfen wir doch nicht übersehen, daß alles durch ihn Bewahrte an Zahl und Werth nur unendlich wenig ist im Vergleich zu dem, was Holbein überhaupt in Basel geschaffen, und was zum größten Theil untergegangen ist. Im Verhältniß hiezu ist alles Vorhandene nur als spärliche Brocken und Ueberbleibsel anzusehen.

Amerbach hat gewiß niemals ein Bild bei Holbein bestellt, es müßte denn sein eigenes Porträt gewesen sein; er hat niemals werthvollere Bilder von ihm gekauft. Was gerade übrig war, und wonach kein Anderer fragte, brachte er an sich von dem Künstler, und wohl noch mehr von dessen Frau, als er selbst in England war, und sie suchen mußte, soviel wie möglich zu Gelde zu machen. Einiges kam aus dem Nachlaß des Erasmus hinzu, dessen eigenes Porträt und noch ein paar Kunstgegenstände, die das Einzige waren, was der großmüthige Amerbach von der Erbschaft selbst behielt, während er das Uebrige, um das Andenken des Freundes zu ehren, zu Geschenken und Stiftungen verwendete. Die Holbeinsammlung Amerbachs läßt sich, wenn man die Bildnisse und die Arbeiten der vervielfältigenden Kunst nicht mitrechnet, nach dem Allen unter vier Gesichtspunkte ordnen:

Erstens: Studien, Skizzen und Entwürfe, zu denen sowohl die ganze Masse der Zeichnungen, als auch die gemalten Adam- und Evaköpfe zu rechnen sind.

Zweitens: Atelierhüter, um diesen Ausdruck anzuwenden, der zwar bei einem Holbein sonderbar klingen mag, sachlich aber sehr gut am Platze ist; denn auch bei diesem großen Künstler kam gewiß Manches vor, das keinen Käufer fand, aus diesem oder jenem Grunde. So besonders das Bild des todten Christus vom Jahre 1521, das bei seinem crassen Naturalismus weder zu kirchlichen Zwecken, noch zum Zimmerschmuck geeignet war.

Drittens: eine Gruppe, die man unter dem Namen Raritäten zusammenfassen kann, solche, die Amerbach anderswo aufkaufte und um Holbeins willen der Aufbewahrung würdig hielt, wie das Schulmeisterschild, und auch solche, die der Künstler selber aufgehoben, wie einige seiner Jugendbilder.

Viertens: Was aus dem Bildersturm von 1529 gerettet ward. Obwohl keine directe Nachricht hierüber vorhanden ist, kann man doch als sicher annehmen, daß besonders die unvollständige und aus drei einzelnen Stücken zusammengeleimte Abendmahlstafel hieher gehört.

Der kunstsinnige Amerbach selbst, der in hohem Ansehen bis zum 1. Mai 1562 in seiner Vaterstadt lebte, mag ziemlich bescheiden über die Bilder gedacht haben, die er besaß. Aber die Zeit gab diesen ihre hohe Bedeutung. Trotz Allem, was in Basel zu Grunde gegangen, ist es jetzt die dortige Sammlung, in der man den großen Meister am besten kennen lernen kann.

Im Spätjahr 1513 war es, als Erasmus*) zuerst nach Basel kam. Seine Beziehungen zu Froben, welcher den Verlag seiner Adagia und seiner Ausgabe des neuen Testamentes übernommen hatte, waren der Grund. Keiner war würdiger, die Schriften des größten Gelehrten Europas herauszugeben, als Froben, der mit Eifer und wahrer Begeisterung sich dieser Aufgabe widmete. Sobald ihre Verbindung begonnen hatte, sah Froben mit Erwartung dem eignen Besuch des Erasmus entgegen. Recht hübsch wird uns dessen erstes Eintreffen geschildert. Als einen Boten des Erasmus giebt der Fremde sich aus, der in das Haus des berühmten Druckers tritt. Aber er kann die Rolle nicht lange fortführen; man erkennt, daß er derjenige selbst ist, den er verkündet. Froben ist so froh, daß er ihn gar nicht wieder aus dem Hause läßt; seinen Schwiegersohn schickt er nach der Herberge um das Gepäck zu holen und die Zeche zu bezahlen. In Frobens Hause zum Sessel am Fischmarkt**) muß Erasmus jetzt und so oft er wiederkommt wohnen. Er ist für Basel gewonnen. Damals freilich war noch Löwen sein eigentlicher Wohnort, in seiner Niederländischen Heimath, dem Hofe nahe, von dem er eine Pension erhielt. Aber von nun an kam er fast jedes Jahr nach Basel; 1514 dehnte sein Aufenthalt sich auf acht Monate aus; 1521 endlich nahm er hier seinen bleibenden Wohnsitz. Freiheit und Unabhängigkeit war sein Lebenselement. Die Luft des Hofes, wenn man ihm auch dort noch so wenig Zwang anlegte, behagte ihm nicht. In Basel fand er was er brauchte,

*) Für des Erasmus Charakteristik steht in erster Linie C. Hagens schon genanntes Werk I. und II. Band, die Deutsche Biographie von Adolf Müller, die Englische von Burnet, die Französische von Burigny, und deren Deutsche Uebersetzung mit den Anmerkungen Henke's. Vortrefflich ist was D. Strauß in seinem U. v. Hutten (II. von Seite 244 an) sagt. Vor Allem dann des Erasmus eigene Correspondenz (III. Band seiner Werke, sowohl in der Ausgabe von Froben, als in der von Clericus, nur in letzterer aber chronologisch geordnet). **) Wie durch damalige Briefadressen bewiesen wird (Fechter, Amerbach).

das wissenschaftliche Stillleben, das ihm die Hauptsache war, und bei dieser Ruhe doch auch den Umgang mit Gleichgesinnten und wissenschaftlich Gebildeten. Den behaglichsten Musensitz nennt er Basel in einem Briefe an Sapidus *). Von der großen Zahl der Gelehrten wolle er gar nicht reden, aber von wie ungewöhnlicher Art sie seien. „Es ist Niemand, der nicht Lateinisch kann, nicht Griechisch kann; auch Hebräisch wissen die Meisten. Dieser ist ein ausgezeichneter Historiker, jener ein eifriger Theolog, noch einer ein erfahrener Mathematiker; der treibt das Studium des Alterthums, jener die Rechtwissenschaft. Wo findet man Aehnliches sonst? Ich wenigstens habe bis jetzt noch nicht das Glück gehabt, ein so schönes Zusammenleben zu führen. Und was noch mehr in das Gewicht fällt, ist die Reinheit der Gesinnung bei Allen, die Heiterkeit des Verkehres, und besonders die Eintracht."

Erasmus war 46 Jahre alt bei seinem ersten Besuch in Basel. Jetzt stand er auf der Höhe seines Ruhmes, der ihm endlich auch nach einer Jugend voll Noth und harter Entbehrung eine gesicherte äußere Lebensstellung bereitet hatte. Die Höchsten in Staat und Kirche, die Ersten in allen Ländern, Kaiser und Könige, Cardinäle und Bischöfe, die Päpste selbst glaubten sich zu ehren, indem sie ihn ehrten. Sie suchten ihn an sich zu ziehen unter glänzenden Bedingungen, boten ihm Stellen an ihren Höfen oder Lehrstühle an ihren Universitäten an. Sein Widerwille, sich irgendwie zu binden, ließ ihn alles das zurückweisen; aber mochte er auch verschmähen, seinen Namen auch durch äußere Stellungen zu heben, er war dennoch in ganz Europa auf geistigem Gebiet die höchste Autorität.

Als er jetzt nach seinem Deutschen Vaterlande kam, in dem er bis dahin am wenigsten gelebt, war seine Reise Rhein hinauf ein Triumphzug. Eine große Anzahl der bedeutendsten Schriften hatte er schon erscheinen lassen; die beiden Werke aber, mit denen er in Basel debütirte, waren für seine Richtung und Wirksamkeit besonders bezeichnend. Seine „Adagia," über viertausend Sprüchwörter, Sentenzen und bildliche Redensarten aus den besten Griechischen wie Römischen Schriftstellern des Alterthums, sind die nach und nach gesammelten Früchte eines halben Menschenlebens solcher Studien, wie nur er sie zu betreiben im Stande war. Er machte seine Zeit bekannt mit dem Geiste des Alterthums, indem er sie lehrte, wie das

Alterthum sich Gedanken und Anschauungen bildete. Die Anmerkungen und Erklärungen gaben ihm Gelegenheit, seine reiche Kenntniß von Leben, Sitte und Gebräuchen der antiken Welt nutzbar zu machen. Zugleich versäumte er aber nicht, sich immer mitten in seine eigene Zeit hineinzustellen, ihr verständlicher zu werden, indem er unausgesetzt auf sie Bezug nahm und, so oft sich eine Gelegenheit dazu bot, über ihre religiösen und politischen Zustände die Geißel der Satire schwang.

Gerade darin aber liegt die Bedeutsamkeit des Erasmus, daß er die verschiedensten Richtungen der Literatur in sich selbst wie in einen Brennpunkt vereinigte. Das Hineinleben in den classischen Geist bildet für ihn allerdings die Grundlage alles Forschens und Wirkens; hier lernte er für den Gehalt wie für die Form. Dennoch waren für ihn die Alten nicht Alles, wie für die gleichzeitigen Humanisten Italiens. Er vernachlässigte nicht das Wesen des Christenthums, sondern suchte es in seiner Ursprünglichkeit und Reinheit zu erkennen und zu verkündigen. So erschien gleichzeitig mit der Sammlung der Adagia sein Neues Testament, das er dem Papst Leo X. dedicirte und das dieser hochgebildete Mann mit ebenso großer Freude und Achtung aufnahm wie die ganze gelehrte Welt. Dem verbesserten und gereinigten, zum ersten Mal gedruckten griechischen Texte fügte er eine Uebersetzung bei, die ganz unabhängig von der Vulgata ist, ja derselben oft in wesentlichen Punkten scharf entgegentritt. In den Anmerkungen geht er den Scholastikern heftig zu Leibe, zeigt deren Treiben in ihrer Lächerlichkeit und Nichtigkeit. Hier und in seiner späteren Paraphrase des Neuen Testamentes ist sein Ziel, den klaren, unbefangenen Verstand überall walten zu lassen, durch dessen Hülfe die Entwicklung des Gedankenzusammenhanges zu versuchen, überall auf das Faßliche auszugehen und so nicht blos an den Gelehrten, sondern an jeden Vernünftigen und Bildungsfähigen sich zu wenden.

Ein Lebensbild von Erasmus kann hier nicht entworfen werden. Aber da wir wissen, daß Holbein mit ihm in Beziehungen stand, ist nicht überflüssig, uns klar zu vergegenwärtigen, was die nähere persönliche Bekanntschaft mit einem solchen Manne sagen wollte, und uns ganz mit dem Bewußtsein seiner Größe und Stellung zu erfüllen. Dem großen Erasmus geht es heute noch wie es ihm zu seinen Lebzeiten gegangen ist. Beide Parteien, die in den Kämpfen der Zeit einander gegenüberstanden, rechneten seinen Geist sich zu, beide aber waren mit seinem Benehmen unzufrieden und feindeten ihn an. Keiner war da, der in Deutschland die reformato-

rische Bewegung so sehr eingeleitet und vorbereitet hatte, als Erasmus durch seine freisinnigen, verstandsklaren Schriften. Dennoch war die Stellung, welche er der Reformation und den Reformatoren gegenüber einnahm, schon von Anfang an eine zweideutige, bald eine ablehnende, endlich eine entschieden gegnerische.

Die Gründe davon sind theilweise solche, die zu seinem Nachtheile sprechen. Sie liegen großentheils in einer Schwäche seines Charakters. Ruhe und Frieden liebte er über Alles; daß die Bewegung einen revolutionären Gang nahm, setzte ihn in Schrecken. Die Furchtsamkeit bildet eine Seite seines Wesens. Jene Standhaftigkeit und Energie, mit der Luther für das eintrat, was seine Ueberzeugung einmal für recht erkannt hatte, ohne Scheu für sich selbst, ohne Rücksicht auf Andere, fehlte dem Erasmus; ja es fehlte ihm sogar das Verständniß dafür, wenn sie ihm bei Anderen entgegentrat. Er wollte es mit niemand verderben; in seinen Briefen sprach er zu beiden Parteien, als ob er der Ihrige sei, endlich neigte er sich doch der alten Richtung zu; und daß die Mächtigen und Großen, weltlichen wie geistlichen Standes, die ihn ehrten, meistentheils auf dieser Seite standen, war nicht am wenigsten dafür entscheidend. Menschenfurcht ist es endlich, die sein Betragen gegen Hutten bestimmt hat, durch das er in seinem ganzen Leben sich die entschiedenste Blöße giebt.

Aber das ist nur die eine Seite der Sache. Auf der anderen Seite liegt gerade die Größe und Bedeutung des Erasmus darin, daß er sich nicht zu der Reformation, wie sie in ihrem ferneren Verlauf sich entwickelt, bekannte. Erasmus, von dem die Mönchstheologen wüthend sagten, er habe das Ei gelegt, das Luther ausgebrütet, Erasmus, in den Albrecht Dürer, als er Luthers Gefangennehmung auf der Rückreise von Worms hört, seine einzige Hoffnung setzt und den er mit den Worten: „Reit' herfür, du Ritter Christi!" aufruft, dessen begonnenes Unternehmen durchzuführen, rechtfertigte diese Meinungen und Erwartungen nicht. Und doch war er vollkommen berechtigt, in einem Briefe an Zwingli von sich zu sagen: Ich glaube fast Alles gelehrt zu haben, was Luther lehrt, nur nicht so heftig, nur nicht in manchen Dingen so räthselvoll und paradox. Eben die Ausartungen auf Seiten Luthers waren es, die ihn von diesem schieden und scheiden mußten. Seiner alten Freisinnigkeit wurde er auch in seinen spätesten Jahren nicht untreu. Ja er war in vielen Beziehungen weit freisinniger als Luther, und gerade das machte es unmöglich, daß er sich ihm anschließen konnte.

So großartig das Auftreten der reformatorischen Richtung ist, in ihrem Verlauf war sie selbst von ihren Principien abtrünnig geworden, war der Reaction anheimgefallen dadurch, daß sie einen starren Dogmatismus in sich Oberhand gewinnen ließ. Freiheit und Vernunft hatte man auf das Panier geschrieben. Die neue Orthodoxie aber, welche blind auf den Wortlaut der Bibel schwört, hat mit Vernunft und Gewissensfreiheit nicht mehr gemein, als die alte, die sich auf die päpstliche Autorität beruft. Der Geist der Reformation hatte gegen den Unterschied der Geistlichen und Laien gekämpft; die neue Confession aber führte ein ebenso ausgebildetes Priesterthum wieder ein, welches sich von dem früheren nur dadurch unterschied, daß es kein Cölibat mehr kannte und viele kleine Päpste an die Stelle des einen großen setzte. Das erhabene Princip, welches den Kern alles reformatorischen Auftretens gebildet hatte: nicht auf die Beobachtung äußerer Gebräuche, sondern auf die innere Gesinnung komme es an, wurde gar nicht mehr verstanden, und als seine Carricatur bildete sich die Theorie vom Glauben aus, der, als bloßes Fürwahrhalten von Thatsachen, selig mache ohne gute Werke. Und wie die neue Lehre sich von der Vernunft lossagte, so sagte sie sich auch von der humanistischen Richtung los, der sie soviel verdankte. Luther schätzte in der Folge die classischen Studien gering. Er ging soweit, die griechische Literatur, die sein Freund Melanchthon lehrte, eine kindische Lection zu nennen. Melanchthon selbst sieht sich zu Klagen darüber genöthigt, daß die Frömmigkeit seiner Tage in nichts als in Verachtung der Wissenschaften bestehe; und Erasmus wirft den Evangelischen nicht mit Unrecht vor, daß durch sie an allen Orten die schönen Wissenschaften daniederliegen und untergehen. *)

Wäre es unter solchen Umständen möglich gewesen, daß ein Mann wie Erasmus sich in die neue Confession hätte aufnehmen lassen? Reformation hatte auch er ersehnt sein Leben lang, aber eine ganz andere Reformation, die sich durchaus auf Bildung und wissenschaftliche Forschung gründen und das Christenthum geistiger, innerlicher auffassen sollte. Ihm waren die neuen Dogmen von der Unfreiheit des Willens, von der absoluten Sündhaftigkeit der menschlichen Natur, von der Rechtfertigung allein

*) Z. B. in einem Briefe an Nicolaus Varius Marvillanus: Evangelicos istos quum aliis multis tum illo nomine praecipue odi, quod per eos ubique languent, frigent, jacent, intereunt bonae literae, sine quibus quid est hominum vita? Aehnlich in vielen anderen Briefen.

auch den Glauben nichts Besseres und Vernünftigeres als die alten Spitzfindigkeiten der Scholastiker. Gegenüber der Lehre von der Dreieinigkeit hatte er bewiesen, daß sie auf einer unechten Bibelstelle beruhe. Eine andere Höllenstrafe als die innere Angst des Gemüthes, welche der Sünde folgt, erkannte er nicht an. Dazu hatte er die freieste Bibelkritik geübt, war der Lehre von der Inspiration der heiligen Schriften entgegengetreten, hatte die Fälschungen, selbst die absichtlichen, in denselben nachgewiesen. Die Sacramente hatte er für bloße Ceremonien und als solche für indifferent erklärt; das zu einer Zeit, wo auf der Seite der Reformatoren alle Leidenschaft sich auf den Abendmahlstreit warf.

Für Erasmus war kein Raum in der neuen Lehre; es war ganz folgerichtig, daß er äußerlich lieber ein Glied der alten, der er einmal angehörte, blieb. Innerlich war er über beide weit hinausgegangen. Was sie entzweite, war ihm nicht das Wesentliche, konnte für ihn schon lange kein Gegenstand des Streites mehr sein. In allen diesen Beziehungen war er seiner ganzen Zeit vorangeeilt und von völlig modernem Geist erfüllt. Ihm hatten sich allmälig Anschauungen gebildet, die mit einem positiven Christenthum, mit dem Bekennen zu einer geoffenbarten Religion sich nicht vertragen. Freier, geistiger sind seine Ansichten, dem echt reformatorischen Wesen näher als die biblische Richtung, von der er sich trennt.

Mit einem solchen Manne in persönlicher Beziehung zu stehen, war von hoher Bedeutung für den Maler, der in der That eine ganz entsprechende Stellung in Deutschlands künstlerischer Welt einnahm, wie jener in der literarischen. Auch seine Richtung war freier, war moderner als die seiner Zeitgenossen. Dabei muß nach Allem, was wir über Erasmus wissen, neben der Feinheit und Ueberlegenheit seines Geistes etwas ungemein Anziehendes in seinem Wesen gelegen haben, das besonders jüngere begabte Männer unwiderstehlich an ihn fesselte, indem er ihnen mit Milde, Freundlichkeit und Interesse begegnete. In künstlerischer Hinsicht zeigte er dabei stets ebensoviel Verständniß wie Liebe. In der Jugend hatte er selbst die Malerei als Dilettant geübt. Später war es ihm ein besonderes Bedürfniß, seine Häuslichkeit hübsch und behaglich auszustatten, und dazu durfte natürlich die Kunst nicht fehlen. Richtiges Urtheil, das er überhaupt bewährte, besaß er auch hier. Von seinen Zeitgenossen, die freilich überhaupt noch sehr wenig über bildende Kunst zu sagen wissen, ist er derjenige, der mit dem meisten Verständniß über Dürer gesprochen hat.

Im Hause Frobens, wo er in Basel wohnte, mußte Erasmus den

Künstler kennen lernen. Ueber Holbeins Verhältniß zu ihm haben wir zunächst Kunde aus den Briefen des Gelehrten. Hier erwähnt er ihn an einigen Stellen; niemals sehr ausführlich, niemals so, daß daraus zu schließen wäre, der Maler habe ihm vorzugsweise nahe gestanden. Ein gewisser vornehmer Ton ist in den wenigen Aeußerungen nicht zu verkennen. Den fand auch der Gelehrte sicherlich angebracht bei einem Maler, der nach den Zeitbegriffen in gesellschaftlicher Hinsicht viele Stufen unter ihm stand. Pirkheimer war Dürers genauer Freund; dennoch ist dieser Unterschied der Stellung auch hier zu bemerken, namentlich in Dürers Briefen an den Gelehrten. Die Anerkennung von Holbeins ausgezeichneter Begabung ist aber stets bei Erasmus mit Entschiedenheit ausgesprochen. Schade nur, daß ein Brief, von dem wir durch die Antwort wissen, daß er existirt hat, nicht mehr vorhanden zu sein scheint. Es ist das Schreiben, mit welchem Erasmus sein Bild von Holbeins Hand, das er dem Thomas Morus zum Geschenk sandte, begleitete, und in welchem er zugleich von des Künstlers Absicht sprach, nach England zu gehen. Offenbar muß sich Erasmus hier am eingehendsten über ihn ausgelassen haben. Das liegt in der Sache und geht auch schon aus der Art, wie Morus antwortet, hervor. „Pictor tuus", wie Holbein von diesem genannt wird, will dem Geist der lateinischen Sprache nach — und auf den hat sich ein Morus wohl verstanden — weit mehr sagen, als: „der Maler, der dich gemalt hat."

Erasmus hat sich oft porträtiren lassen von den ersten nordischen Künstlern seiner Zeit; Quentin Massys hat nicht nur gemalte, sondern auch erzgegossene Bildnisse von ihm angefertigt*), Albrecht Dürer, der ihn 1520 in den Niederlanden kennen lernte, hat ihn mehrmals abgebildet**) und sein Porträt in einem brillanten Kupferstich herausgegeben. Aber von allen Bildnißstichen Dürers ist dieser wohl der am wenigsten gelungene. Es wird uns begreiflich, daß Erasmus selber sich beklagt hat, an diesem Bilde sei nichts Aehnliches. Die übermäßig plastische Rundung, die allen Theilen gegeben ist, wirkt durchaus störend; weder die Feinheit in der Körperbildung, noch im Ausdruck ist erreicht. Wenn wir hiegegen Holbeins zahlreiche Erasmusbilder halten, so tritt es uns als zwingende Gewißheit entgegen: nur so hat er ausgesehen, das ist der Körper, wie dieser Geist ihn sich bauen mußte, das ist in jeder Linie der Erasmus, wie ihn die

*) Brief des Erasmus an Henricus Botteus vom 29. März 1528.

**) Ebenda und Dürers Tagebuch der Niederländischen Reise.



Erasmus.

(Basel)

Geschichte kennt. Für das vorzüglichste dieser Porträte erklärt Waagen*) das in der Sammlung des Grafen Radnor in Longfordcastle, nicht ganz lebensgroß, in dem gelblichen doch klaren Fleischton, welcher der früheren Zeit des Künstlers entspricht. Auf einem Buche steht der Name Hans Holbein und die Jahrzahl 1523. Kaum minder schön ist das im Louvre, das ihn im Profil und schreibend zeigt. Dieselbe Stellung hat ein Porträt in Hamptoncourt und eines im Museum zu Basel**), an Zartheit der Behandlung und Feinheit der Modellirung ein Meisterstück. Mit höchstem Geist, mit wunderbarer aber scharfer Naturwahrheit ist es aufgefaßt. „Ein klein alt Männlein", so hat Dürer den Erasmus in seinem Tagebuch genannt; ein klein alt Männlein ist er auch hier. In voller Wirklichkeit steht er vor uns; mit dem schwächlich gebauten Körper, den zart gebildeten und doch so charakteristischen Zügen, die den hohen und eigenen Geist verkünden, der sie beseelt, der feinen Ueberlegenheit, die um den Mund spielt, den eng geschlossenen Lippen, welche angespannte Aufmerksamkeit verkünden, der in Falten gezogenen Stirn, dem klar, ruhig und heiter blickenden blauen Auge, das Alles zu erkennen und zu durchdringen vermag; dabei das obere Lid stark gesenkt, wie wenn der Blick sich mehr in sich sammelte, als daß er in die Welt hinausstrebte. So milde der Gesammteindruck ist, man erkennt doch, wie das scharfe, schlagfertige Urtheil jeden Augenblick bereit ist, auf dem Platze zu sein. So bezeichnend wie die Züge ist auch die ganze Haltung des Mannes. Wie paßt es für ihn, daß er die Feder führt, versenkt in die Arbeit, die sein Lebenselement ist! Sprechend sind besonders die schönen, zierlich gebildeten Hände. Von Kühnheit, Feuer, Energie ist keine Spur in dieser Erscheinung. Den scharf Denkenden, fein Beobachtenden, sicher Berechnenden deutet Alles an; Bedachtsamkeit und Aengstlichkeit sind ganz über ihn ausgegossen und auch etwas wohlgefällige Eitelkeit kommt hinzu.

Von zwei kleinen Rundbildern mit seinem Kopf in derselben Sammlung***) ist wohl nur das erste ein Holbeinsches Original, gleichfalls schön und lebendig, doch nicht von der feinen Durchbildung des vorigen. Erasmusbilder kommen noch an anderen Orten vor; meist aber sind sie nur alte Copien, wie das im Belvedere zu Wien. Das großartigste Denkmal

*) Handbuch I. S. 263, Kunstwerke und Künstler in England II. S. 263, Treasures IV. S. 356. Von anderen Kennern, z. B. O. Mündler (mündliche Mittheilung) wird dies Bild, trotz der Inschrift, dem Quentin Massys zugeschrieben. **) Holbeinsaal Nr. 16. ***) Nr. 17 und 18, Holbeinsaal.

aber hat Holbein dem Erasmus in einem großen Holzschnitt gesetzt, von welchem wir später noch reden werden als von einer der edelsten Leistungen, welche je diese Technik hervorgebracht. Unter einem Triumphbogen steht er, in ganzer Figur, auf sein Symbol, den Gott Terminus, gelehnt. Die ganze scharfe Wirklichkeitstreue, deren Holbein Herr ist, offenbart er auch hier, dabei giebt er aber ein Porträt in höherem Styl. Hier hat er Erasmus hingestellt, wie er vor der Nachwelt zu erscheinen verdient. Die Schlußverse der späteren Unterschrift sind keine bloße Phrase:

Daedaleam monstrat Musis Holbeinnius artem,
Et summi ingenii Magnus Erasmus opes.

Die Macht geistiger Größe steht in dieser Gestalt personificirt vor uns da.

Eine Todtenmaske des Erasmus, die zu Basel unter den Holbeinschen Handzeichnungen bewahrt wird*), ist dagegen nicht von unserem Meister. 1536, als Erasmus starb, war er gar nicht in Basel; und auch die weit schwächere Behandlung beweist, daß er nicht Urheber ist.

Das interessanteste Denkmal der persönlichen Beziehungen zwischen Erasmus und Holbein, und zugleich ein Denkmal dafür, wie Geist und Streben der beiden Männer in ihren verschiedenen Gebieten einander verwandt waren, sind Holbeins Randzeichnungen zu dessen „Lob der Narrheit.“ Ein Exemplar der 1514 bei Froben erschienenen Ausgabe, jetzt im Baseler Museum, ist damit geziert. Den breiten Rand, der um den Text und den Commentar des Gerardus Listrius frei bleibt, schmücken die bald mehr bald weniger flüchtigen, immer höchst geistvollen, leicht mit der Feder entworfenen Bilder. Basilius Amerbach, der Sohn des Bonifacius, ließ das Buch durch Vermittlung des Malers Jacob Clauser vom Stadtschreiber Daniel in Mühlhausen kaufen, der sich kaum entschließen konnte, diesen kostbaren Besitz an den Kunstsammler abzutreten**). Ueber die frühere Geschichte des Bändchens sind wir minder gut unterrichtet. Nur ein paar Notizen, die im Buche selbst geschrieben stehen, geben uns einige Winke. Auf dem allgemeinen Titelblatt lesen wir: Est osualdi Molitoris Lucerni, während auf dem besonderen Titel der Schrift, — von derselben Hand, die auch sonst noch eine große Anzahl Randbemerkungen hinzugesetzt, — geschrieben steht: Hanc Moriam

*) Saal der Handzeichnungen, Nr. 77. Inventar B 44.
**) Mittheilung Fechters nach Clausers Briefen. Baseler Taschenbuch 1858, S. 111 f.

pictam decem diebus ut oblectaretur in ea Erasmus habuit. So werden uns zwei frühere Eigenthümer genannt; der erste ist Erasmus selbst, der es besaß, um sich an den Bildern zu ergötzen; der zweite, welcher uns von dem vorigen Kunde giebt, ist Oswald Molitor, bekannter unter dem Namen Myconius, der berühmte Theolog und Pädagog. Im Jahre 1488 geboren, lebte er bis 1516 in Basel, bekleidete dann abwechselnd in seiner Heimat Lucern und Zürich die Stellung eines Schulmeisters; 1532 kehrte er nach Basel zurück, wo er nach Oekolampadius Tode zum Antistes der Kirche erwählt ward und als solcher 1552 starb*). Er war ein Schüler und eifriger Verehrer des Erasmus, der ihn hochhielt und von dem auch ein kurzes aber herzliches Billet an ihn bewahrt ist**). Wahrscheinlich hat er das Buch aus dem Nachlaß des Erasmus erhalten, denn Bonifacius Amerbach, der Universalerbe, sorgte dafür, daß alle Freunde des Verstorbenen, auch solche, denen er selber nichts bestimmt, werthvolle Andenken an ihn erhielten.

Besaß nun aber auch Erasmus das Buch und fand daran Gefallen, so ist doch schwerlich anzunehmen, daß es eine Bestellung von ihm oder für ihn war, welche den Maler zu diesen Illustrationen veranlaßte. Eine bestellte Arbeit hätte einen ganz anderen Anstrich gehabt in einer Zeit, welche durch die seit Jahrhunderten blühende und noch immer bestehende Miniaturmalerei verwöhnt war. Da hätte eine Umrahmung der Blätter durch leichtes Blumen- und Rankenwerk, in welches die Gestalten sich dann erst einfügten, nicht fehlen dürfen, da hätte Alles einen mehr regelrechten, gleichmäßigen Anstrich gehabt. Diese Zeichnungen aber sind auch in der Behandlung ziemlich ungleich, bald derber, bald feiner, selbst die Tinte ist nicht dieselbe. Nicht in gleichmäßigen Intervallen folgen sie aufeinander, sondern bald dichter, bald spärlicher. Auch dem Inhalt schließen sie sich bald mehr bald minder genau an. Es ist leicht erkennbar, daß überall Zufall und Laune walteten. Aus eigenem Antrieb demnach scheint der Maler die Schrift illustrirt zu haben, weil sie ihn anregte und ihm gefiel. Läßt sich dies mit einiger Wahrscheinlichkeit annehmen, so ist es ein ungemein wichtiges Ergebniß. Holbeins Bildung muß eine über seinen Stand hinausgehende gewesen sein, wenn er fähig war, diese in lateinischer Sprache verfaßte und für einen höheren Ideenkreis berechnete Schrift zu verstehen.

---

*) H. Pantaleon, Teutsches Heldenbuch. III. **) Vom 26. August 1518.

Daß dies aber wirklich der Fall war, darauf läßt besonders ein Umstand schließen. Wollte man annehmen, er habe die lateinische Satire nicht selber verstehen können, sondern ein Anderer habe ihm jedesmal angedeutet, was an den Rand zu zeichnen sei, und dazu den Inhalt der betreffenden Stellen angegeben, so würde ein gewisses Princip walten, die hervorragendsten Stellen würden mit Ueberlegung dazu ausgesucht sein.

Nun aber ist es zunächst nicht der wirkliche Inhalt der Satire allein, der illustrirt wurde. Auch zu gewissen Redensarten und Wendungen, besonders bildlichen Ausdrücken, welche dem Maler auffielen, hat dieser Zeichnungen gegeben. Da kommt bei Gelegenheit der Schmeichelei die Wendung mutuum muli scabunt vor, und Holbein läßt uns zwei Esel sehen, von denen einer den andern reibt. Dann wird das Bild gebraucht: soviel von einer Sache verstehen, als der Esel vom Lautenschlagen, und der Maler hat den biederen Grauschimmel an den Rand gesetzt, wie er einem harfespielenden Jüngling mit ganz köstlicher Miene und Geberde zusieht. Ein andermal steht ein vielköpfiger Mensch bei der Stelle, wo im Vorübergehen das Volk ein großes und mächtiges Ungeheuer genannt wird. Vielfach kommen mythologische Anspielungen vor; und die Zeichnung giebt dann Bilder zu den betreffenden Fabeln, welche die Glosse jedesmal



erzählt. So wird eine bunt zusammengestoppelte Mönchspredigt eine Chimäre genannt, die Anmerkung sagt, was die Chimäre nach Homer sei, und der Maler hat das Ungeheuer mit Menschenhaupt und Löwenfüßen, Fischschwanz und Adlerflügeln dazu gezeichnet. Zu den Wendungen „durch Vulkanische Bande gefesselt sein", oder „das Gewebe der Penelope auftrennen" (gesagt vom Mönchsdisputiren) sind dort Mars und Venus auf dem Bette dargestellt, um welche Vulcan die Fesseln zieht, und hier die Gemahlin des Odysseus, die am Webestuhle ihre eigene Arbeit wieder vernichtet. Wo es im Text heißt, der Pfaffen Gebell höre nicht auf, ehe man ihnen nicht einen Bissen in das Maul werfe, erzählt der Commentar, wie Aeneas durch eine Lockspeise den Cerberus gestillt, und das Bild zeigt den Helden des Alterthums in Rittercostüm, eine Ruthe in der Hand, dem dreiköpfigen Höllenhund eine Wurst hinhaltend. Kurz darauf heißt es: Alle sind so erstaunt, nämlich über die subtilen Einfälle der Scho-

durch den Glauben nichts Besseres und Vernünftigeres als die alten Spitzfindigkeiten der Scholastiker. Gegenüber der Lehre von der Dreieinigkeit hatte er bewiesen, daß sie auf einer unechten Bibelstelle beruhe. Eine andere Höllenstrafe als die innere Angst des Gemüthes, welche der Sünde folgt, erkannte er nicht an. Dazu hatte er die freieste Bibelkritik geübt, war der Lehre von der Inspiration der heiligen Schriften entgegengetreten, hatte die Fälschungen, selbst die absichtlichen, in denselben nachgewiesen. Die Sacramente hatte er für bloße Ceremonien und als solche für indifferent erklärt; das zu einer Zeit, wo auf der Seite der Reformatoren alle Leidenschaft sich auf den Abendmahlstreit warf.

Für Erasmus war kein Raum in der neuen Lehre; es war ganz folgerichtig, daß er äußerlich lieber ein Glied der alten, der er einmal angehörte, blieb. Innerlich war er über beide weit hinausgegangen. Was sie entzweite, war ihm nicht das Wesentliche, konnte für ihn schon lange kein Gegenstand des Streites mehr sein. In allen diesen Beziehungen war er seiner ganzen Zeit vorangeeilt und von völlig modernem Geist erfüllt. Ihm haben sich allmälig Anschauungen gebildet, die mit einem positiven Christenthum, mit dem Bekennen zu einer geoffenbarten Religion sich nicht vertragen. Freier, geistiger sind seine Ansichten, dem echt reformatorischen Wesen näher als die biblische Richtung, von der er sich trennt.

Mit einem solchen Manne in persönlicher Beziehung zu stehen, war von hoher Bedeutung für den Maler, der in der That eine ganz entsprechende Stellung in Deutschlands künstlerischer Welt einnahm, wie jener in der literarischen. Auch seine Richtung war freier, war moderner als die seiner Zeitgenossen. Dabei muß nach Allem, was wir über Erasmus wissen, neben der Feinheit und Ueberlegenheit seines Geistes etwas ungemein Anziehendes in seinem Wesen gelegen haben, das besonders jüngere begabte Männer unwiderstehlich an ihn fesselte, indem er ihnen mit Milde, Freundlichkeit und Interesse begegnete. In künstlerischer Hinsicht zeigte er dabei stets ebensoviel Verständniß wie Liebe. In der Jugend hatte er selbst die Malerei als Dilettant geübt. Später war es ihm ein besonderes Bedürfniß, seine Häuslichkeit hübsch und behaglich auszustatten, und dazu durfte natürlich die Kunst nicht fehlen. Richtiges Urtheil, das er überhaupt bewährte, besaß er auch hier. Von seinen Zeitgenossen, die freilich überhaupt noch sehr wenig über bildende Kunst zu sagen wissen, ist er derjenige, der mit dem meisten Verständniß über Dürer gesprochen hat.

Im Hause Frobens, wo er in Basel wohnte, mußte Erasmus den



Der glückliche, herzhafte Humor, den wir in den genannten Skizzen fanden, bleibt der ganzen Illustration treu von Anfang bis zu Ende, von dem Eingangsbilde, in welchem Moria, die Narrheit, ein rundes, junges Weibchen mit aufgeworfener Nase und Schellenkappe das Katheder bestiegen hat und den unten sitzenden Leutchen vorzudemonstriren beginnt, bis dahin wo sie mit höchst possirlicher Grandezza und der Handbewegung des Abschiednehmens vorsichtig vom Lehrstuhl niedersteigt, während ihr die Zuhörer, denen sie eben ihr valete, plaudite, vivite, bibite zugerufen, mit dem mannigfaltigsten Ausdruck nachschauen.

Echt volksthümlich ist der Charakter der Bilder wie der Charakter der Schrift ein echt volksthümlicher ist. Erasmus selbst hat diesen Ton nur das eine Mal angeschlagen, aber hier auch so glücklich, wie es in der ganzen humanistischen Literatur nicht wieder vorgekommen ist. Dies kleine Buch, das er auf der Rückreise von Italien unterweges ersonnen, ist in allen Kreisen der abendländischen Nationen heimisch geworden, hat schon bei Lebzeiten des Verfassers 27 Auflagen erlebt, hat von Allem, was vor Luther geschrieben ward, die größte reformatorische Wirkung geübt. Eben so geistvoll, scharf und treffend, wie es der Schriftsteller thut, sehen wir auch den Maler das Verkehrte seiner ganzen Zeit geißeln, bei Vornehm und Gering, unter allen Verhältnissen, in allen Ständen, besonders aber beim geistlichen. Ja in einer Hinsicht wird Erasmus durch Holbein übertroffen. Dieser bleibt sich ganz consequent in der Behandlung, während

jener die Narrheit, wie sie sich selbst die Lobrede hält, nicht immer den richtigen Standpunkt wahren, sondern manchmal einen ernsteren Ton anschlagen läßt, als ihr ziemt.

Ich, sagt die Narrheit, regiere die Welt. Die sich für die Klügsten halten, besitzen mich am meisten; und auch die, welche als die Weisesten auftreten und anerkannt sein wollen, können mich nicht verläugnen.*) Eine lustbare Scene hat der Maler als Beispiel unter den Text gezeichnet. Ein Rathsherr oder sonst etwas Aehnliches, seinem vornehmen Einherstolziren und dem ehrbaren Costüm nach, sieht sich auf der Straße nach einer hübschen Dirne um und geräth mit dem Fuße dabei in den Korb eines Marktweibes. Und da gleich darauf von Midas die Rede ist, der seinen unangenehmen Naturfehler nicht verhehlen kann**), steht auch dessen Brustbild am Rande, im Hermelin aber mit sehr betrübter Miene und den Eselsohren, die seine Mütze nicht verbirgt.

Gleich des Lebens Ursprung ist der Narrheit zu danken. Sie muß selbst der Stoiker zu Hülfe rufen, sobald er Vater werden will. Und daß er dies thut, indem er seine Schöne liebkost, sehen wir im Bilde seinem Gesicht an, mag auch seine Tracht noch so ehrbar, sein Bart noch so würdig sein. Ohne Narrheit könnte es keine Ehen geben. Denn wer entschlösse sich wohl dazu, wenn er wüßte, in was für Spiele sein zartes, verschämtes Jüngferchen schon vor der Hochzeit sich eingelassen? Das beweist das lange Gesicht des Junkers im Federhut, dem die Elster ausschwatzt was er nicht zu wissen brauchte. Die Weisheit macht früh alt, meine Anhänger dagegen, sagt die Narrheit, sind fett, behäbig und wohlgenährt. Ein sprechendes Beispiel ist der dicke Kerl am Rande, der in eine Wurst beißt; er hat sich in der That wohl conservirt. Und wie gut die Thorheit selbst den Göttern bekommt, zeigt Bacchus, der so behaglich mit seiner Flasche unter der Weinlaube sitzt und der Syrinx blasende Silen, wie er einhertanzt neben der bocksfüßigen Nymphe und dem ungeschlachten Polyphem, der mit seinem einen Auge und der aufs Herz gelegten Rechten einen Ausdruck der gefühlvollsten Zärtlichkeit zu Wege bringt.

---

*) „Sumque mei undique simillima, adeo ut nec ii me dissimulare possint qui maxime Sapientiae personam ac titulum sibi vindicant."

**) „Quamvis autem sedulo fingant tamen alicunde prominentes auriculae Midam produnt."



Mit der Narrheit steht auch das Glück im Bunde, welches nur den Thoren günstig ist. Dem Kerl, welchem sie Geld in den Schooß wirft, steht die Dummheit deutlich im Gesicht geschrieben. Dann die Könige und Fürsten — wenn sie nur eine Unze Verstand hätten, um an das Gewicht ihrer Pflichten zu denken — was wäre elender als ihr Loos? — Die Thorheit allein, heißt es, ist es, die sie glücklich macht. Hier hat nun der Künstler eine Königsgestalt an den Rand gezeichnet, deren Bildnißähnlichkeit mit Maximilian sich nicht verkennen läßt. Und der Hofmann, dem man den windigen Patron auf der Stelle ansieht, in seinem eleganten Aufzug, seinem geschäftigen Schritt, ihm macht nur die Narrheit sein Leben erträglich, das doch so jämmerlich und knechtisch wie nur möglich ist. Die hinfällige Alte, der elend schwache Greis, der nur durch den Stab sich aufrecht erhalten kann, und doch sich jugendlich aufgeputzt hat, eines leichten Schrittes sich befleißigt — was macht ihr Glück aus, als ihre Narrheit? Sie steht dem blasirten Junker an der Stirn geschrieben, der durch nichts von dem gewöhnlichsten Schuhflicker verschieden ist und sich doch auf seinen leeren Adelstitel Wunder was einbildet.

Von Allen, die Künste und Wissenschaften betreiben, geht es denn

auch denen am besten, die am meisten auf die Dummheit der Menschen speculiren; das beweist der Arzt, den wir mit seiner Marktschreiermiene vor uns sehen. Er steht bei den Reichsten und Mächtigsten wohl angeschrieben. Die Uebrigen müssen sich mit ihrer närrischen Einbildung, mit der Meinung, die sie von sich selbst haben, begnügen. Das sehen wir dem sinnenden Dichter an, den nicht nur der Lorber, sondern auch die Schellenkappe schmückt, dem schlau-wichtigen Rechtsgelehrten und dem Mathematiker, der zwischen seinem großen Apparat von Zirkeln, Figuren und Globen steht, dem Philosophen mit seinem ehrwürdigen Bart und großen Folianten, welchen die schöne Berglandschaft, durch die er hinwandelt, doch wegen dessen herzlich auslacht, was er an Muthmaßungen aushecket über die Natur*), vor allem aber dem Schulmeister, der sich für den Ersten der Sterblichen hält, während er den an Händen und Füßen strampelnden Buben übergelegt hat und grimmig versohlt.

Ihnen Allen macht die Einbildung ihre Beschäftigung lieb, wie sie das Nichtsthun dem Müssiggänger werth macht, der mit geschlossenen Augen und dem Ausdruck seligster Befriedigung am Boden hockt. Wie der Fürst an der Unterhaltung mit seinem Hofnarren Gefallen findet, wie das lüsterne Weib einen Narren zu sich winkt, wie also die Narrheit am meisten bei Anderen beliebt macht, so macht auch sie allein die Eigenliebe möglich. Der häßliche Kerl in der Schellenkappe findet die Puppe mit dem Narrenkopf, die er in der Hand hält, sein treues Ebenbild, nur durch die beglückende Einbildung schön. Die allein macht es, daß sich die Narren an der Jagd und am Würfelspiel ergötzen. Die allein macht es, daß ein Narr betend und mit bornirt frommer Miene vor einem Christophorusbilde, dem christlichen Polyphem, steht und nun überzeugt ist, daß er diesen Tag nicht sterben könne. Sie allein läßt die Weiber vor dem Muttergottesbilde knien und Kerzen davor anzünden, was am hellen lichten Tage gewiß nicht nöthig ist; sie läßt den Büßer mit dem Rosenkranz sich verächtlich vom rechnenden Kaufmann wegwenden und den Pilger mit vergnügter Miene nach Jerusalem ziehen, wo er keine Geschäfte hat.

So machen Schriftsteller und Maler keinen Unterschied zwischen der Narrheit auf weltlichem und auf geistlichem Gebiete. Ja gegen die kirchlichen Mißbräuche, gegen Ablaß und Heiligenverehrung, gegen Pfaffen- und Mönchswesen, gegen deren Leben, deren Unwissenheit, deren hohle

*) Quos interim Natura cum suis conjecturis magnifice ridet.

scholastische Weisheit und gegen den Aberglauben im Volke, den sie begünstigen, bietet die Satire ihre schärfsten Waffen auf. Selbst die Höchsten und Gewaltigsten bleiben nicht verschont, nicht der Bischof in seinem geistlichen Hochmuth, nicht der Cardinal mit seinem feisten Kinn und dem gebieterischen Auftreten, sogar der Papst nicht, der es sich recht wohl sein läßt auf seinem Thron. Wie die gemüthliche Figur, die sich in diesem Bilde zeigt, geradezu Leo X., den regierenden heiligen Vater zu persifliren scheint, so geht gleich darauf der Geistliche, der einen gewappneten Kriegsmann aussendet, gegen den kampflustigen Julius II.



Mönche sehen wir, wie sie ihre unverstandenen Psalmen absingen, wie ihre weise Lehre beim Narren Bewunderung findet, wie sie mit feistem Bauch über das Fasten predigen und Dirnen unzüchtig umfangen. Die Narrheit sehen wir in der Gesellschaft der Theologen, lauter ergötzlicher Physiognomien, sitzen und mit ihnen disputiren. Selbst die Heiligen und berühmten Kirchenlehrer der Vergangenheit werden nicht verschont. Mit schwärmerisch-wehmüthiger Miene sitzt ein Mönch mit Heiligenschein vor einem frommen Buche und ergreift dabei den Oelkrug um zu trinken — dem heiligen Bernhard soll das begegnet sein. In einem prächtig humoristischen Bilde steht vor demselben Heiligen ein Teufelchen, das nach dem Volksaberglauben dumm genug war, ihm im Psalmenbuche die sieben Verse anzugeben, deren Gebet jedem in den Himmel verhelfen müsse. Nicolaus de Lyra ist abgebildet, wie er die Evangelien unter der Handpresse hat. Das geht darauf, daß er die Stelle bei Lucas, da Christus den Aposteln befiehlt, sich mit einem Schwerte auszurüsten, nicht figürlich, sondern buchstäblich genommen. So zeigt denn auch das nächste Bild einen Apostel, wie er danach ausgesehen haben müßte, in den Händen Lanze, Schwert, Armbrust und Schleuder, eine Kanone neben sich. Am schlimmsten geht es aber dem Scotus, der überall als der Hauptrepräsentant des scholastischen Unsinns gilt. Als es zu einem besonders wichtigen

Punkte der Rede kommt, nämlich wo bewiesen werden soll, welche Rolle die Narrheit im Christenthume spielt, ruft diese sich zum Beistand nicht, wie Eingangs, die Musen, sondern die Seele des Scotus auf.*) Dazu hat Holbein eine der possierlichsten Randzeichnungen gemacht. Der Narrheit fliegt eine kleine Kindergestalt mit Mönchstonsur, als „Scoti anima" bezeichnet, in den Mund, wie ein Igel mit Stacheln besetzt und im Schweben hofirend; „cacat stulta logicalia" ist daneben geschrieben.



Manchmal aber wird die Satire so kühn, daß sie sich nicht blos an kirchliche Zustände, sondern an die christliche Religion selber wagt. Daß diese auf Dummheit begründet sei, wird auseinandergesetzt, und der Maler hat auch redlich den Täufer Johannes mit dem Gotteslamm neben die Stelle gesetzt, wo es heißt, das Schaf sei das dummste Thier und doch habe sich Christus gern mit einem Lamm vergleichen lassen**). Gleich darauf sehen wir, wie Gott Vater den Adam an der Hand genommen hat und ihn warnt, ja nichts vom Baum der Erkenntniß zu kosten. Wie Gott der Thorheit gewogen ist, zeigt sich endlich darin am deutlichsten, daß David, um sich bei ihm einzuschmeicheln, nur zu beten braucht: Herr verzeih mir, denn ich habe thöricht gethan. Der schlaue knieende König, der sich so gut auf ein dumm gestelltes Gesicht versteht, ist gerade so ergötzlich wie Gott Vater in den Wolken, der eben zur vollen Ueberzeugung zu kommen scheint, daß er auf dies Geständniß hin ihm verzeihen müsse.

Daß es dem Erasmus Spaß machte, sein Buch so illustrirt zu sehen, glauben wir dem Myconius gern, da es mit so eindringendem Verständniß, so in seinem Geiste geschah.

---

*) ... „Scoti anima paulisper ex sua Sorbona in meum pectus demigret, quovis histrice atque Erinaceo spinosior."

**) „Atque hujus gregis (d. h. der dummen Schafe) Christus sese pastorem profitetur. Quin etiam ipse agni nomine delectatus est indicante eum Joanne."

Eine Stelle ist der Nachwelt in diesem illustrirten Exemplare besonders interessant, weil hier Zeichner und Verfasser gegenseitig ihre eigene Persönlichkeit in das Spiel gemischt haben. Erasmus hatte bei einer Gelegenheit seinen eigenen Namen vorübergehend und in aller Bescheidenheit erwähnt; da hatte denn der Künstler den Gelehrten selbst dazu gemalt, wie er in seinem Studirstübchen sitzt, und den Namen „ERASMUS“ dabei geschrieben. Die Porträtähnlichkeit in der ganz kleinen Skizze war nicht weit her, namentlich sah der Dargestellte weit jünger aus. Das amüsirte Erasmus. Als er beim Durchblättern so weit gekommen war, rief er, wie Mykonius in seiner Randbemerkung berichtet: „O wenn doch Erasmus jetzt noch so aussähe, er nähme wahrhaftig noch eine Frau!“ *) Und um Scherz mit Scherz zu vergelten, wandte er das Blatt um und schrieb neben einen zu den Worten: pinguis ac nitidus Epicuri de grege porcus, „ein feistes und glänzendes Schwein aus Epikurs Herde“, gezeichneten wüsten Gesellen, der an vollbesetzter Tafel sich Wein in die Kehle gießt und ein liederliches Weibsbild an sich zieht, den Namen „Holbein“.

Dieser Spaß ist dem Maler bei der Nachwelt übel bekommen. Man hat daraus folgern wollen, Holbein sei ein Schlemmer und ein moralisch versunkener Mensch gewesen. Daß dieser Scherz das nicht beweist, daß aus ihm sich nichts folgern läßt als ein ziemlich vertrauliches Verhältniß zwischen Erasmus und dem Maler, welches solche Witze zuließ, liegt auf der Hand. Dennoch haben, lediglich darauf hin, ohne daß sonst gleichzeitige Zeugnisse dafür vorhanden sind, die späteren Biographen sich recht angelegen sein lassen die Fabel von Holbeins Liederlichkeit und Unsittlichkeit recht auszubilden. Heutzutage scheint man in Basel die Anekdoten, die jene zusammengetragen, noch für alte Volkstradition halten zu wollen. Woher diese Tradition stammt, läßt sich unschwer durchschauen. Sie hat nicht den Schriftstellern Stoff gegeben, sondern ist erst aus ihren Angaben entstanden. Mander und Sandrart, die es sich nicht entgehen ließen, wenn es Geschichtchen dieser Art nur irgend aufzutischen gab, sagen nichts davon, und erst Patin erzählt dergleichen, weil er die Bilder aus dem Lob der Narrheit kennt.

Schriftliche Nachrichten über Holbeins Verhalten und Lebensart haben wir zwar nicht, dennoch ist etwas da, was solche Fabeln wohl noch

*) „Dum ad hunc locum perveniebat Erasmus, se pictum sic videns exclamavit, ohe, ohe, si Erasmus adhuc talis esset, duceret profecto uxorem.“

sicherer und klarer widerlegt, als es urkundliche Sittenatteste vermöchten, die Werke des Meisters. An seinen Früchten erkennt man ihn. Es giebt nichts, das sich mit sittlicher Versunkenheit so wenig verträgt als die Arbeit, und Arbeit spricht aus Allem, was von Holbein uns hinterlassen ist. Nicht blos daß die Zahl seiner Schöpfungen groß war, daß er vielseitig die mannigfaltigsten Techniken beherrschte; sondern auch jedes einzelne Werk ist mit solchem Ernst, solcher Treue und Sorgfalt zur höchsten Vollendung gebracht! Welche gediegene, große Gesinnung beseelt sie dabei, Zeugniß ablegend, das es ein ganzer Charakter war, der hier schuf. Nichts Abspringendes ist in Holbeins Wesen; bei ihm kommt nie vor, was sonst bei großen Künstlern nicht selten ist, daß er seiner Arbeiten überdrüssig würde und Angefangenes plötzlich liegen ließe, um Anderes zu beginnen. Sein Interesse für die Sache verrauscht nicht schnell; es steigert sich bis zum Schluß; ja wir hatten oft sogar Gelegenheit zu sehen, wie er selbst nach vollbrachtem Werke mit seiner Aufgabe noch nicht fertig ist. Zum künstlerischen Aussinnen und Erfinden reicht das Genie allein hin; zum Durchführen und Vollenden ist Charakter nöthig. Holbein hatte beides.

Noch ein Umstand verdient eine gewisse Beachtung. In den Zeichnungen von Manuel und Urs Graf sehen wir obscöne oder mindestens bedenkliche Gegenstände häufig und mit Behagen behandelt. Den alten Meistern dafür einen biederen Vorwurf machen zu wollen, fällt keinem Vernünftigen ein; es war eine derbe, ungezwungene Zeit, die nichts Arges dabei sah. Aber wäre Holbein ein unsittlicher Mensch gewesen, so wäre es sehr zu verwundern, daß er nicht auch an solchen Gegenstände, die damals so gebräuchlich waren, Gefallen fand. Nie läßt er sich darauf ein, Zoten zu reißen, er ist in dieser Hinsicht nie frivol. Was von der Art bei ihm vorkommt, ist nie um seiner selbst willen da, sondern nur wenn es in einem bestimmten Zusammenhang und im Dienst einer größeren Idee nothwendig ist, wie gerade bei den Skizzen zum Lob der Narrheit. Und selbst da ist nichts von Lüsternheit, welche Rolle auch Uebermuth und volksthümliche Derbheit spielen.

Ebenso vernehmlich wie die Werke, die er hervorbrachte, sprechen für Holbein die Menschen, mit denen er lebte. Wir sehen ihn in Basel mit den besten, gebildetsten, edelsten Leuten in Verkehr stehen, mit einem Froben und Amerbach, bei denen gerade die Reinheit ihres Wesens allgemein gepriesen wird, und besonders mit Erasmus selbst, dessen feines Gefühl alles Rohe und Ausartende weit von sich wies. Ebenso nahm ihn dann

in England Thomas Morus, dieser eben so weise als fromme und charaktervolle Mann, in sein eigenes Haus auf, dies Haus, das Erasmus selbst die Schule echt christlicher Gesinnung nennt. Glänzendere Rechtfertigung als dies könnte es für Holbein nicht geben; das aber spricht nicht für seine Sitten allein, sondern ebenfalls für seine Bildung, und für diese sahen wir ja auch seine Zeichnungen zum Lob der Narrheit reden, während ihr angebliches Zeugniß gegen jene in sich zerfällt.

Damit ist natürlich nicht gesagt, daß Holbein ein Tugendheld und Heiligenschein-Prätendent gewesen sei. Wer das frohe Leben und die ganze schöne Welt so anzuschauen und aufzufassen versteht wie er, der muß auch das Leben geliebt haben, frisch und heiter in die Welt getreten sein, ihre Freuden kräftig genießend. Seine künstlerische Eigenthümlichkeit wäre sonst nicht möglich. Und daß dem so war, mag uns sein Bildniß bestätigen, das wir als dritten Zeugen für seine Persönlichkeit, nächst seinen Werken und seinen Freunden, aufrufen. Gerade seiner früheren Baseler Zeit gehört sein schönes eigenhändiges Brustbild, welches sich im dortigen Museum findet, die leicht colorirte Zeichnung, an. Als „ein contersehung Holbeins mit trocken farben“ wird sie im Amerbachschen Inventar genannt*). Mit den Bildnissen aus der Kinderzeit, dem Knaben auf der Paulusbasilika, dem vierzehnjährigen Jüngling auf der Berliner Zeichnung, stimmt die Persönlichkeit; aber zugleich beweist sie, daß das plumpe Gesicht, das unter den Künstlerporträts in Florenz als das seinige gilt und auch in den Stichen von A. Stock und Billy bekannt ist, ihn nicht vorstellen kann, und macht das ebenfalls bei dem von Wenzel Hollar gestochenen Rundbild sehr zweifelhaft. Dagegen scheint das Bild, welches Sandrart in der Teutschen Akademie giebt, ihn darzustellen, wenn wir auch heute nicht wissen, was für ein Original er dazu gehabt. Hier ist Holbein älter, bärtig, in reicher Tracht, vornehm in der Erscheinung.

Von dem herrlichen Baseler Porträt giebt selbst der ausgezeichnete Weber'sche Stich, der nach einer Zeichnung von anderer Hand gemacht ist, nicht den vollen Begriff; das Original muß man sehen oder die große Photographie danach, die, weil jenes etwas verblaßt ist, noch entschiedener wirkt**). In rothem Hut und grauem Rock mit schwarzer Sammtverbrämung, ganz bartlos, mit schlichtem, nußbraunem Haar, sehen wir den Maler vor uns. Es ist ein männliches, edel gebildetes Angesicht. Ernst

*) A 9; B 11. Beilage VI. **) Klein auf dem Titel des Holbeinalbums.



Holbein's Bildniß.

(Zeichnung, Basel.)

geistige Ueberlegenheit und zugleich das wohlthuende Gleichgewicht des Weltmannes sprechen sich in seiner ganzen Erscheinung aus. Frei, kühn und mit Selbstbewußtsein schaut er in die Welt hinaus; aber durch die Art, wie sich die unteren Augenlider emporziehen, gesellt sich der Klarheit des Blickes ein Anschein weicheren Empfindens bei. Ein gewisser ironischer Zug spielt um den feinen Mund, aber nur leicht, denn fühlt er sich gleich über seine Umgebung erhaben, so bannt doch seine verständige Ruhe schnell dies Gefühl in die Schranken zurück. Hoheit redet aus diesen Zügen, Hoheit thront auf der schönen Stirn. Eben scheint es, als wolle sie ein leiser Schatten umziehen; da aber wachen schon die gesunde Sinnlichkeit, die lebensfrohe Frische und Kraft auf und scheuchen ihn zurück. — Das ist Hans Holbein.

XIII.

Werke der Wandmalerei. — Fassadengemälde. — Das Baseler Haus zum Tanz. — Die Bemalung des Groß-Rath-Saales, Holbeins Hauptwerk. — Wirkliche Geschichtsmalerei. — Urkundliche Nachrichten. — Unterbrechung des Werkes im Jahre 1523 und Vollendung im Jahre 1530. — Stoffe aus dem classischen Alterthum und aus dem alten Testament. — Einwirkung der Zeitverhältnisse auf den Geist der Gemälde.

Nicht blos seinen Genius, sondern auch seinen Charakter offenbart nun Holbein am sichtbarsten in seinen Werken der Wandmalerei. Zu Luzern sahen wir ihn mit solchen beginnen, zu Basel bringt er in diesem Kunstzweig bis zur höchsten Vollendung durch. Aber hier wie dort sind uns von alledem nur Trümmer, Skizzen, mangelhafte Nachbildungen geblieben, aus denen wir nur mühsam ein Bild von dem einst Vorhandenen gewinnen können.

Die Fassadenmalerei, welche in der Schweiz Mode war, hat auch Holbein vielfach in Basel geübt. Kunde von solcher Arbeit haben wir zwar nur in einem Fall; daß dieser aber nicht der einzige gewesen, zeigen mehrere Entwürfe im Baseler Museum. Da ist eine leichte aber meisterhaft getuschte Federzeichnung, welche große Pfeilerstellungen mit Bogen sehen läßt, die durch geschickte perspectivische Anordnung die Ungleichheit der Fenster verbergen. Zwischen zweien derselben sitzt ein Kaiser auf dem Thron*). Eine andere größere Zeichnung giebt die vollständige Front eines hohen, schmalen Hauses**). Die Thür im Tudorbogen ist von zwei Säulen eingefaßt, die verkröpftes Gebälk tragen. Darüber halten zwei in Gewinde ausgehende Genien ein Halbrund mit der Inschrift „HIE ZVM GRIFFENSTEIN", dem Namen des Hauses. Daneben ein breites, niedriges Fenster mit Halbkreisschluß; Medaillons in den Zwickeln. Das zweite

*) Saal der Handzeichnungen. Nr. 26. **) Nr. 53.

Stockwerk scheint auf Consolen zu ruhen; die breiten Fenster werden durch ausgebauchte Säulchen geschieden. Oberhalb das Wappen mit dem Greifen und zwei Knaben in Rüstung. Darüber wachsen dann noch vier Geschosse auf, theils mit zierlichen giebeltragenden Pilastern, theils mit candelaberartigen Säulen eingefaßt. Ein Sims mit Löwenköpfen bildet den Abschluß.

Eine colorirte Federzeichnung in Band U 5 (Nr. 65) zeigt nur das Erdgeschoß eines Hauses, welches dem zum Greifenstein ziemlich ähnlich ist. Zwei Säulen zur Seite des gothischen Einganges, über deren Architrav ein Halbkreisbogen ruht, dessen Tympanon durch Tritonen und Aehnliches ausgefüllt wird. Ueberall reiches Ornament. Neben der Thür ein breites Flachbogenfenster, das erst hoch über dem Boden beginnt. Dies ist eingefaßt durch Pfeiler- und Säulenarchitektur; während der Raum darunter benutzt ist, um eine Mauer, eine kleine Säulenbrustwehr und den Anfang einer Treppe hinzumalen. Ueber dem Architrav, der die Umrahmung des Fensters oberhalb abschließt, sehen wir eine Fläche mit musicirenden und spielenden nackten Knaben, sowie Genien, die sich in Festons wiegen.

Noch bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts war eine berühmte Malerei des Meisters zu sehen, welche ein Haus in der Eisengasse nahe der Rheinbrücke zierte, das nach einem der Bilder das „Haus zum Tanz" geheißen ward. Alte Nachrichten*) melden, Holbein habe dafür vierzig Gulden erhalten, eine Summe, die selbst nach damaligen Begriffen klein war, um gar nicht von heute zu reden, wo solche Werke mit vielen Tausenden bezahlt werden. Glücklicherweise können wir uns hier das Untergegangene ziemlich vollständig reconstruiren. Im Museum ist eine große, höchst interessante Federzeichnung**), die zwar nicht der Originalentwurf, wohl aber die Durchzeichnung nach einem solchen zu sein scheint, denn um ganz den Eindruck Holbeinscher Hand zu machen, fehlt dem geistvollen Blatt nur die volle Kraft und Sicherheit der Linienführung.

In der Art, wie Holbein hier seine Sache angreift, erkennen wir gleich einen außerordentlichen Fortschritt gegen das Hertensteinsche Haus in Luzern. Dort bedeckten die größeren und kleineren Bilder überall, wo zwischen den Fenstern Raum war, die Fassade, als ob diese ganz mit

---

*) Theodori Zwingeri methodus apodemica. Basel 1577. S. 199. Domus privata in platea ferri choream rusticam exhibet; a J. Holbenio XL florenorum stipendio depicta. **) Band U II, Nr. 6.

Teppichen behangen wäre. Das genügt dem Künstler nicht mehr; stat des malerischen Principes läßt er jetzt ein architektonisches in der Anordnung walten. Die Front war ganz unregelmäßig und durch nichts ausgezeichnet. Was der Architekt versäumt hat, holt nun der Maler nach; e baut in Farben. Keine gerade Linie ging durch, kein Fenster war in de Höhe und Breite den übrigen gleich, ja in den verschiedenen Stockwerken stand sogar fast niemals eines über dem andern. Für die malerische Ausschmückung war dies das Störendste, was sich denken läßt; aber wo ein Meister waltet, da wird ihm gerade das Ungünstige zum Triumph. Diese Unregelmäßigkeit und Zerrissenheit der Front gab dem Künstler Veranlassung, alle Mittel zu ihrer Verdeckung und Ueberwindung aufzubieten. Gerade das wurde der Grund für ihn, um seiner sprudelnden Phantasie desto kühneres und glänzenderes Spiel zu gestatten.

Er erkennt, daß, der Bauart nach, die Fassade sich in zwei Hälften theilt, und macht nun jede derselben zu einem selbständigen Zauberpalast, während ein stolzer Portalbau beide verbindet. Sehen wir uns zunächst die linke Hälfte an. Da sind die breiten Spitzbogenfenster und die schmale Eingangsthür, welche sich am äußersten Ende der Front befindet, durch schwere, kurze Säulen mit annähernd ionischem Capitell umrahmt. Guirlanden ziehen sich von einer zur anderen. Dieser Vorbau und diese Verzierungen sind so geschickt angeordnet, daß die Spitzbogen dazwischen, welche mit dem Renaissancestyl der Decoration in Widerspruch stehen, sich ausnehmen, als seien sie blos durch perspectivische Verkürzung entstanden. Ueber dem Architrav zieht sich ein breiter Streifen hin, bis zu den Fenstern des zweiten Geschosses hinaufgehend; er enthält den Bauerntanz, welcher dem Hause den Namen gegeben. Ein Fensterchen über der Hausthür schneidet in den Streifen ein. Daraus ist ein Tisch gemacht, auf welchem Bierkrug und Becher stehen, und gegen den die beiden Musikanten sich lehnen. Mit dem Dudelsack spielen sie auf; zu dieser Musik dreht sich Alt und Jung, lauter derbe, kurze, kräftige Gestalten in stürmischer Bewegung. Das jubelt und tummelt und jagt sich, weiß sich vor Uebermuth gar nicht zu lassen. Die Hüte der Burschen, die Haare der Mädchen sind mit Blumen bekränzt. Im lustigen Reigen fehlt auch der Narr mit der Schellenkappe nicht; er trägt sie Einer für Alle. An ein paar Stellen wird der Scherz etwas ausgelassener, als man es heutzutage passend fände auf offener Straße. Beim letzten Paare zum Beispiel hat man von den Waden der Tänzerin eine gar zu ungenirte Ansicht.

Zwischen den Fenstern des zweiten Geschosses stehen Pilaster und antike Göttergestalten: Mars, Minerva, Venus und Amor und andere mehr. Darüber, auf Consolen ruhend, springt eine prächtige Balustrade vor, die sich unter den Fenstern des dritten Geschosses entlang zieht. Mit mehreren festlich geputzten Gestalten ist sie belebt, die darauf hinwandeln oder hinabschauen; ein Windspiel zwischen ihnen. Die Fenster dieser Reihe mit ihrer verschiedenen Höhe und Breite sind so geschickt in die großartigen Säulen- und Bogenstellungen gefügt, daß sie bald vor-, bald zurückzutreten scheinen. Ueber ihnen Medaillons mit Köpfen, etwas höher Friese mit reichen Verzierungen, Gesimse, auf welchen fabelhafte Gestalten, wie ein Pan, der in einen Fischleib ausgeht, oder Knaben in Delphine endigend, ruhen, und zugleich der Farbentopf des Malers steht, als hätte er ihn oben bei der Arbeit vergessen. Hier wird der Abschluß des Ganzen durch eine Mauerkrönung mit kleinen Zinnen gebildet, aus welcher nur noch die Fenster des vierten und letzten Geschosses wie Thürmchen emporragen.

In der zweiten, etwas schmaleren Hälfte zur Rechten sind in der Höhe des Erdgeschosses nur ganz kleine Luken, keine Fenster. Wahrscheinlich hat hier also die Stallung gelegen. Wenigstens was Holbein hieher gemalt, deutet darauf. In anmuthigster Täuschung spiegelt er uns vor, wir blickten zwischen den Stichbogen und den Pilastern, die ein kräftiges, mit Festons geziertes Epistyl tragen, hinein. Hinter der Brustwehr lagert hier der Reitknecht und ein edles Roß. Der Ring, an welchen dies gebunden ist, haftet am Fuß einer mächtigen Säule, die weiter hinaufwächst, so hoch wie das ganze Haus, mit einer Figur der Hebe gekrönt. Ueber dem Gesimse des Untergeschosses, zwischen den Fenstern des nächsten, steht ein dickbäuchiger, bekränzter Bacchusknabe, die Weinschale in der Linken; zu seinen Füßen das Faß und ein zweiter Knabe, der eingeschlummert daliegt, weil er schon des Guten zuviel gethan. Nicht weit davon schleicht ein Kätzchen, welches die Maus zwischen den Zähnen hat, schlau und leise einher. Von hier aus setzt sich nun eine strengere Pilasterarchitektur bis zum Dachgesims fort. Oberhalb der Fenster Füllungen mit Blattornament und Gestalten kleiner Liebesgötter; Medaillons mit Köpfen darüber.

In die Mitte, wo ein breiter, fensterloser Streifen von oben nach unten geht, ist nun das stolze Portal hineingezaubert, welches die beiden Prachtpaläste mit einander vereint. Hoch wölbt es sich empor, und in tiefer Perspective läßt es uns hineinschauen. Nach rechts steigt aus der

Halle eine breite Treppe hinan. Drüber, in gleicher Höhe mit der Hebe, erblicken wir Curtius, einen Hammer in der Rechten schwingend, wie er sich eben mit seinem hochaufgebäumten Friesenrosse in den Abgrund stürzen will. Einen Absatz tiefer ein römischer Krieger, der sich duckt und mit der Hand schützt, als fürchte er, der tolle Reiter könne ihm auf den Kopf springen.

Außer dieser großen Zeichnung sind noch besondere Entwürfe einzelner Theile da; so in demselben Bande eine Federzeichnung (Nr. 5), ebenfalls Copie, auf welcher der untere Theil der zweiten Hälfte mit Roß und Stallknecht zu sehen ist. Die erste Hälfte finden wir noch in einer aquarellirten Federzeichnung, die Rudolf Weigel in Leipzig besitzt, wohl Original, wenngleich derber als andere Blätter. Vom Bauerntanz ist eine größere, späte Aquarellcopie da, die mit der Birmann'schen Sammlung in das Baseler Museum gekommen ist*). Endlich aber besitzt dieses auch noch ein unzweifelhaftes Original**), eine höchst geistvolle Kreidezeichnung, in den Schatten leicht getuscht, in den Umrissen flüchtig und kräftig mit der Feder überzogen. Wir hatten schon öfters Gelegenheit zu sehen, wie Holbein sich nie genügen ließ, wenn er auch noch so Vollendetes geschaffen; hier ist ein neues Beispiel dafür. Dies Blatt ist offenbar später als der erste Entwurf gemacht und arbeitet eine bestimmte Stelle auf der linken Seite, welche in jenem den Künstler nicht ganz befriedigt zu haben scheint, noch einmal gewissenhaft und mit kritischem Auge durch. Der ganze Aufbau erhält hier eine größere architektonische Strenge. Ein Fenster des dritten Geschosses, das im andern Entwurf weiter vortritt, ist hier, viel glücklicher, in die Tiefe gerückt, hinter einem großen Triumphbogen und einem prächtigen Vorbau von drei schlanken korinthischen Säulen, die in einer Linie hinter einander stehen.

Für die Handhabung des Renaissancestyles in der Architektur wie für die frische Weltlust und Lebensfröhlichkeit, mit welcher er profane Gegenstände behandelt, entfaltet Holbein nirgend eine so glänzende Virtuosität als in dieser Fassade des Hauses zum Tanz. Und noch Eins! Während das Element des Phantastischen immer die gefährlichste Klippe bildet für die nordische Kunst, hat Holbein es hier in einer Weise verwendet, daß es, ohne seine Mängel, ganz seine Macht und Magie offenbart. Bei aller Kühnheit wird das Phantasiespiel in Schranken gehalten durch strenges

*) Nr. 295. **) Band U II. Nr. 13.

Gesetz, so reizvoll dies sich auch verbirgt, und so wenig es die Freiheit beschränkt. Vom Hauch vollendeter Schönheit ist Alles beseelt. Man kann diese Malerei mit einem brillanten Concertstück vergleichen, das, bald mit pathetischem Ernst, bald scherzend und neckisch, unter vollem Orchester einherrauscht. Man kann auch sagen, es ist die lockende, an hundert bunten Bildern reiche Mährchenwelt eines wechselnden Traumes.

Ein noch weit wichtigeres Werk der Wandmalerei ist die Ausschmückung des Hauptsaales im Rathhause. Wir sind berechtigt, diese als den Gipfelpunkt von Holbeins künstlerischem Schaffen, nicht nur in Basel, sondern überhaupt, anzusehen. Aber auch diese Schöpfung ist nicht mehr vorhanden, und wenn wir nun suchen, so gut es gehen will, uns zurückzurufen was sie war, so können wir uns nicht damit beschäftigen und nicht davon sprechen ohne Schmerz über den Untergang von soviel Größe und Schönheit. Sowohl die Aufgabe wie ihre Lösung standen einzig da in der Deutschen Kunst.

Wurstisen hatte in seinem 1577 erschienenen Buche*) noch davon gesprochen, daß „Schilderungen der ausgewähltesten Dinge von des Deutschen Apelles Hand“ den Groß-Rath-Saal schmückten. Zwei Jahre später fand er sich bereits, daß das größte Stück von allen durch „das Wetter wüst geschändet“ sei und gänzlichen Untergang drohe. Es wurde daher der Maler Hans Bock beauftragt, eine Copie in Oel auf Leinwand davon anzufertigen, die über das Original gehängt werden könne. Später erlischt die Kunde von sämmtlichen Gemälden; der Feuchtigkeit des Locals scheinen auch die übrigen zum Opfer gefallen zu sein. Jede Ahnung von ihnen war verschwunden, als man im Jahre 1817 bei Entfernung einer alten Tapete spärliche Ueberreste der Malereien entdeckte**). Was davon zu retten war — nur wenige Köpfe —, wird auf dem Museum bewahrt. Dennoch ist es möglich, uns von sämmtlichen Compositionen einen Begriff zu machen. Leicht colorirte Federzeichnungen, zum kleineren Theil Originale, zum größern wohl Durchzeichnungen nach solchen, sind von allen Bildern mit Ausnahme eines einzigen vorhanden, und dies kommt wieder unter den kleinen modernen Copien vor, welche die Birmannsche Kunsthandlung bei Auffindung der Ueberreste durch Hieronymus Heß nach dreien der Bilder anfertigen ließ, und die wir jetzt im Vorsaal des Museums finden.

*) Epitome historiae Basiliensis. **) Hegner S. 71 f.

Das Rathhaus von Basel gehört noch heut zu den interessantesten Denkmälern der Stadt. Es ist unregelmäßig gebaut, stammt aus sehr verschiedenen Zeiten und liegt am Bergabhang, so daß seine vielen Höfe und Flügel auf ganz ungleichem Niveau stehen. Welch ein malerischer Anblick bietet sich vom Markt auf das romantische spätgothische Bauwerk dar, dessen Erdgeschoß in der Mitte aus einer breiten offenen Halle besteht, in drei stolzen Spitzbogen sich öffnend und den Durchblick nach dem Hof gewährend, aus dem die offene Treppe emporsteigt! Die untere Bogenhalle, die Laube oberhalb der Treppe und manche Räume des Innern, ja zum Theil auch die Fassade, sind noch heut mit Wandmalereien geziert. Aber diese gehören nicht mehr Holbein, sondern dem Ende des 16. Jahrhunderts an; es sind Arbeiten von Hans Bock und seinen Söhnen. Nur ein Wandbild, jetzt ganz übermalt, stammt ursprünglich aus früherer Zeit, ist sogar vor Holbein entstanden, ein jüngstes Gericht, auf der oberen offenen Galerie, der Treppenmündung zunächst. Es gehört wahrscheinlich zu den Sachen, welche im Jahre 1519 Hans Dig „inwendig" im Rathhause gemalt*). Eine spätere Inschrift freilich giebt 1510 als Entstehungszeit an. Das aber muß ein Irrthum sein, denn damals war man mitten im Bau selbst begriffen. Es ist daher wohl anzunehmen, daß die letzte Ziffer der Jahrzahl 1519 bei der Herstellung unrichtig gelesen und ergänzt worden ist.

Der Aufwand, mit welchem Ausbau und Verzierung des Rathhauses betrieben wurden, sind die sichtbare Folge von Basels politischem Aufschwung, der sich hierin im Kleinen wiederspiegelt. Schon 1504 wurde der Umbau beschlossen, 1508 bis 1511 der vordere Theil gänzlich erneuert, während die Herstellung des Inneren sich noch weiter hinauszog. Es war Dienstag nach Lätare, den 12. März 1521, als der große Rath, der sich früher bei den Augustinern versammelt hatte, zum erstenmal im neuen Saal auf dem Rathhause tagen konnte**), und die ersten Beschlüsse, welche er an diesem Tage hier faßte, betrafen die früher erwähnte Verfassungsänderung im demokratischen Sinne***). Glorreicher konnte der neue Raum nicht eingeweiht werden. Anfang Juni des Jahres traten diese Abänderungen ins Leben. Ganz gleichzeitig, am 15. Juni, dem Tage der Heiligen Veit und Modestus, wird mit Holbein der Vertrag über die Ausmalung eben dieses Saales geschlossen.

Damals war Bürgermeister Jakob Meyer zum Hasen, den Holbein

*) Rathsrechnungen, Angarienhefte 1519, 1520, desgl. Summenbüchlein. Von Herrn His-Heusler aufgefunden. **) Ochs V. S. 396. ***) S. 203. — Ochs V. S. 316

1516 abgebildet und für welchen er später die Madonna malte, noch im Amt; bald darauf aber, am 16. October, wurde er festgenommen und seiner Stelle entsetzt, weil er, zur entschiedensten Französischen Partei gehörend, eine höhere Pension, als erlaubt war, vom Französischen König angenommen hatte. Die von ihm begünstigten Anwerbungen für Franz I. hatten nämlich Unheil hervorgerufen. Ein Theil der Geworbenen ließ sich für die gegnerische päpstliche Seite gewinnen, und so standen die Söhne derselben Stadt sich in zwei Heeren feindlich gegenüber, was zur höchsten Aufregung in Basel selber führte. Der bisherige Bürgermeister mußte Alles, was er über die gestattete Summe von 15 Kronen empfangen, herausgeben und ward, als er nachher Unruhen zu erregen suchte, aufs neue zur Haft gezogen und nur auf der Seinigen Fürbitte gegen eine Buße von 100 Gulden entlassen*). — Es läßt sich voraussetzen, daß Jakob Meyer seinerseits viel dafür gethan hatte, daß Holbein, den er kannte, diesen großartigen Auftrag erhielt. Aber auch nach seinem Abgang, worauf Adelberg Meyer, von einer ganz anderen Familie, Bürgermeister wurde, ging die Arbeit ungestört fort.

Hier ist einer der wenigen Fälle, wo wir über ein Werk Holbeins urkundlich unterrichtet sind. Die Rechnungsbücher des Rathes geben Auskunft darüber**). Es wird contractlich festgesetzt, daß er für die ganze Arbeit 120 Gulden erhält; gleichzeitig (am 15. Juni) werden ihm durch die „Drei-Herrn", wie die Mitglieder des Finanzcollegiums hießen, im Voraus 40 Gulden darauf gezahlt, was — wie es in den Rechnungen heißt — den Gulden zu einem Baseler Pfund fünf Schilling gerechnet, 50 Pfund mache. Die nächsten Zahlungen finden in kleineren Raten am 29. Juli und 14. September dieses, wie am 12. April, 16. Juni, 23. August und 29. November des folgenden Jahres statt. Im Winter, wo kein Zahlungstermin vorkommt, war Holbein natürlich genöthigt, diese Arbeit abzubrechen.

Der Rathsaal, in welchem die Bilder sich befanden, ist jetzt gegen früher sehr verändert***). Er bestand aus einem unregelmäßigen Viereck, dessen Tiefe im Lichten 34 Fuß, die mittlere Breite 65, die Höhe 12½ Fuß betrug. Jetzt ist der Raum fast doppelt so hoch, aber minder breit. Der dem südlich anstoßenden „Hause zum Hasen" zunächst gelegene Theil, von

*) Ochs V. S. 362 f. **) Genauer Abdruck in Beilage IX. Entdeckungen von Herrn His-Heusler. ***) Vgl. den Holzschnitt, nach einem mir von Herrn His-Heusler mitgetheilten Plan, S. 303.

16 Fuß mittlerer Breite, ist nämlich später abgezweigt und zum Treppenhause eingerichtet worden. Drei in der Mitte stehende Pfeiler trugen die Decke. Die vordere der beiden langen Wände enthielt die großen Fenster gegen den vorderen Hof sowie die Thüren gegen die Haupttreppe. Die lange Wand gegenüber, auch durch zwei Fenster und zwei Thüren unterbrochen, und die ganz ungetheilte, an das Haus zum Hasen grenzende schmale Wand enthielten die Gemälde. Die vierte Seite, welche mit der Fensterwand einen stumpfen, mit der langen Wand gegenüber einen spitzen Winkel bildet, war, wie wir vermuthen möchten, durch eine Art Vorbau verdeckt, welcher die Unregelmäßigkeit des Raumes, sowie den am spitzen Winkel gelegenen colossalen Ofen mit dem Heizstübchen den Blicken etwas entzog. Dieser Vorbau würde aus drei bis gegen oben reichenden schmalen, mit Bildern geschmückten Wänden, den beiden Ecken zunächst und den mittleren Pfeilern gegenüber, bestanden haben, von denen zwei, die mittlere und die am Heizstübchen, durch Thüren unterbrochen, und welche untereinander durch Balustraden verbunden waren. Der Raum an sich zeichnete sich in architektonischer Hinsicht durch nichts aus, und es war also die Sache des Malers, das nachzuholen, was der Baumeister versäumt hatte. Wie gut Holbein sich darauf verstand, wissen wir von den Fassadenmalereien. In eine luftige, prächtige Halle, nach allen Seiten offen, zaubert er den Saal um. Großartige Säulen scheiden die einzelnen Bildfelder; fünf kleinere Zwischengemälde enthalten einzelne Gestalten, die in gewölbten Nischen stehen, meist über den Thüren, auf etwas höherem Niveau. Sie gehören mit in die Architektur. Bei den sechs Hauptgemälden aber blickt man aus derselben hinaus. Etwas entfernter gehen ihre Handlungen vor sich, in freier Landschaft oder in hohen, majestätischen Säulenhallen mit weiter Perspective, welche den Blick anmuthig täuscht. Größere Feinheit und größeres architektonisches Verständniß der Anordnung finden wir kaum bei den berühmtesten Wandmalereien Italiens. Hier mag sich die Gegenwart ein Beispiel nehmen. Die heutige Monumentalmalerei wird das Rechte nicht leisten können, ehe die Maler nicht auch bauen lernen. Auch die Größe von Cornelius liegt nicht zum kleinsten Theil in seinem architektonischen Sinn.

Ebenso bedeutend wie in äußerer ist auch in innerer Hinsicht die Conception und Disposition des Ganzen. Wer noch der Wahrheit widersprechen möchte, daß die Kunst ihr Höchstes nur leisten kann, wo sie auf der Freiheit fußt, der trete vor diese Bilder! Hier ist Alles aufgeboten, was echt republikanische Gesinnung Großes in sich trägt. Soweit die Deutsche Sprache

reichte, war Basel der einzige Ort, in welchem Solches entstehen konnte. Als die Nürnberger ein großes Bild in den Saal ihres Rathhauses malen ließen, wußten sie dafür nichts Besseres als den Triumphwagen Kaiser Maximilians, der pomphaft einherfährt, geleitet und umgeben von allerlei Tugenden, die er besaß oder nicht besaß. Mochte die schöne Zeichnung auch von Dürer stammen, es war eine hohle und schwülstige Allegorie und zugleich ein Zeugniß von dem immer wachsenden Servilismus der freien Deutschen Reichstadt, über den sie sich hiemit selbst eine Urkunde ausstellte für die Nachwelt. Ganz anders Basel, das seinen eidgenössischen Charakter auch in diesen Bilde offenbart. An dem Ort, wo seine Bürger zur Berathung der öffentlichen Angelegenheiten zusammenkamen, wurden ihnen, als ernste, große Mahnungen, Thaten uneigennütziger Vaterlandsliebe und strenger, selbstloser Gerechtigkeit vor Augen gestellt, oder, im Gegensatz hiezu, Warnungen vor Tyrannei und despotischem Uebermuth. Die Beispiele waren meist aus dem classischen Alterthum genommen. Schon bei der Luzerner Hausfassade mußten wir bewundern, wie sehr der Künstler in den antiken Stoffen wahrhaft in den Geist des Alterthums gedrungen war; dasselbe ist auch hier zu rühmen. Der Maler steht auf der Höhe der geschichtlichen Auffassung, und das Ganze bietet überhaupt das größte Beispiel echter Historienmalerei, welches je vorgekommen ist in der Deutschen Kunst. Eine bloße Chronik-Illustration, eine bloße Malerei geschehener Ereignisse, was das Mißverständniß der Gegenwart so oft für Geschichtsmalerei ausgeben möchte, ist es nicht. Die bestimmten Vorgänge und Handlungen sind jedesmal nur der concrete Fall, an welchem ein allgemein Menschliches sich offenbart.

Man vergleiche hiemit das Größte der eigentlich historischen Kunst, was Italien hervorgebracht, die berühmten Cartons von Lionardo da Vinci und Michelangelo, welche das Florentinische Volk nach Vertreibung der Medici ausführen ließ, zu eben dem Zweck, welchen Holbeins Baseler Bilder erfüllten, zur Ausschmückung des Saales in welchem das Consiglio Grande tagte. Diese Cartons wurden zu bahnbrechenden Werken für die gesammte moderne Kunst. In der Idee aber, die sie beseelt, können sie sich mit Holbeins Werk nicht messen. Es ist dies nur die eine Seite der Sache, aber eine Seite, die wir ins Auge zu fassen wohlberechtigt sind. Was eigentlich nur Mittel sein sollte, wurde für die Italiener Zweck: die Kühnheit der Stellungen und Bewegungen, die Meisterschaft in der Schilderung des Plötzlichen und was es sonst wohl

an Ueberwindung von Schwierigkeiten giebt. Darin beschritt der Erste ganz neue Wege, und der Zweite ging noch über ihn hinaus. Für Behandlung der Form hoben sie die Kunst ihrer Nation auf eine neue Stufe. Große Ideen aber zur Anschauung zu bringen, daran dachten beide nicht, und ihre Gegenstände waren auch weiter nichts als kriegerische Thaten und Triumphe der Florentiner. An der Stätte, die sie zu zieren bestimmt waren, konnten sie nichts sein als Erinnerungen an alten Ruhm. Die Gemälde zu Basel dagegen hatten weit höheren und ernsteren Gehalt. Darum dürfen wir uns nicht scheuen, sie neben dem Größten zu nennen, was die Kunst überhaupt kennt, und die Seiten zu betonen, in denen sie nicht allein diesem ebenbürtig sind, sondern ihm voranstehen. Wir dürfen es um so weniger unterlassen, als diese Deutschen Schöpfungen durch keine begeisterte Gegenwart, welche ihren Ruhm, trotz ihres Untergangs, in alle Zukunft hinausrief, begrüßt wurden. Die Kunde von diesen Wunderwerken der Kunst, die ein Meister unseres Volkes geschaffen, ist der Deutschen Nation noch so vollständig fremd, daß nichts ihr unglaublicher klingt, als die Versicherung, sie habe Solches einst besessen.

Als Repräsentanten großartiger Gerechtigkeitsliebe und zugleich einer herben republikanischen Tugend, die nicht ansteht, dem Gemeinwohl sich selbst zu opfern, sind zwei Gesetzgeber des alten griechischen Unteritaliens gewählt, von welchen Diodor*) und Aelian**) erzählen. Charondas von Katanea, Gesetzgeber der Stadt Thurii, war eines Tages, vom Lande zurückkehrend, in die Volksversammlung getreten, und hatte ganz darauf vergessen, daß er, wegen der Räuber draußen, mit einen Schwert umgürtet ging, während es durch sein eigenes Gesetz verboten war, Volksversammlungen bewaffnet zu betreten. Ein Gegner benutzte dies, ihm Vorwürfe zu machen, er aber rief: „Nein beim Zeus! das Gesetz soll Herr bleiben!“ und stieß sich selbst sein Schwert in die Brust. Diesen Moment sehen wir vor uns; der Eindruck der That spricht sich mannigfaltig und lebendig in der umhersitzenden Versammlung aus. Ein weiter Saal, dessen Balken von hohen Säulen getragen werden, bildet die Scene. „Charonda Tirius“ ist das Blatt bezeichnet.***)

Zaleukos von Lokris, einer Unteritalischen Stadt, zu deren Gesetzgeber er erwählt worden war, hatte besonders die strengsten Gesetze zur

*) Buch XII, 11—21. **) Claudii Aeliani variae historiae Lib. XIII. Cap. 24.
***) Alte Durchzeichnung der Originalskizze, Saal der Handzeichnungen Nr. 37. Inventar (Beilage VI.) B. 35.

Wahrung der Sittlichkeit wie gegen den Luxus gegeben, und so die Strafe der Blendung auf den Ehebruch gesetzt. Sein eigener Sohn wurde beim Ehebruch ergriffen. „Als das der König hörte“, so erzählt ein mittelalterlicher Bericht, „da rührten sich seine Eingeweide und er befahl, es sollten seinem Sohne beide Augen ausgerissen werden. Da sprachen die Großen des Reiches zu ihrem Herrn: Du hast nur einen einzigen Sohn, der dein Erbe ist; es würde ein Schaden für das ganze Reich sein, wenn dein Sohn seine Augen verlöre. Jener aber versetzte: Ist es euch nicht bekannt, daß ich dies Gesetz gegeben habe? es würde eine Schande für mich sein, das zu brechen, was ich einmal festgesetzt habe. Da nun aber mein Sohn der Erste ist, der gegen das Gesetz gethan hat, so soll er auch der Erste sein, der der Strafe unterliegt. Da sprachen die Weisen: Herr um Gottes Willen bitten wir euch, daß ihr eures Sohnes schonet. Jener aber, durch ihre Bitten überwunden, erwiederte: Ihr Lieben, da es so ist, so höret mich: Meine Augen sind meines Sohnes Augen und so auch umgekehrt. Reißt also mein rechtes Auge heraus und das linke meines Sohnes, dann ist das Gesetz erfüllt. Und also geschah es.“ Hier geht der Gegenstand allerdings so weit in das Gräßliche, daß er kaum noch erträglich ist, das heißt für uns, doch nicht für eine Zeit, die an christliche Marterscenen gewöhnt war. Aber die Energie des Künstlers, mit welcher er das Furchtbare zur Anschauung bringt, ist wunderbar: Er schildert die Aufregung des Volkes, sein Flehen, sein Staunen; dann die verschiedene Art, mit welcher beide, Vater und Sohn, die grausame Verstümmelung ertragen. Gerade der Moment, wo die Zangen eben das Auge packen wollen, ist gewählt. Der in den Stuhl gesunkene Missethäter in höfischer Tracht, von den Schergen gehalten, läßt Alles, was es an Angst und Qual giebt, in seinem Gesicht zum Ausdruck kommen, im nächsten Momente wird er laut aufschreien. Der Vater aber mit dem ehrwürdigen Silberbart erwartet in der edelsten Fassung das, was er selbst sich auferlegt. Mit beiden Händen hält er sich fest an den Seitenlehnen seines Thrones und bietet alle Kraft auf, um dem Schmerz zu widerstehen. Der Vorgang spielt im Hofe des Königspalastes, welchen Prachtgebäude in wirkungsvoller Perspective umschließen*).

Der Bericht, den wir anführten, ist den „Gesta Romanorum“ entlehnt, welche wahrscheinlich Holbeins Quelle gebildet**). Wir sahen

*) Durchzeichnung Nr. 38, Inventar B. 34. Von diesen beiden Gemälden sind Nachbildungen von Hieronymus Heß da. **) Cap. 50. Zaleukos wird hier „Zelengus“ genannt.

ihn hieraus bei den Luzerner Fassadenbildern schöpfen, und auch sonst hat er hier Stoffe gefunden, was z. B. eine großartige Zeichnung im Königlichen Kupferstichcabinet zu Dresden zeigt: der Sohn des ungerechten, wegen seiner Bestechlichkeit geschundenen Richters, ist vom Kaiser selbst zum Richter eingesetzt, aber über seinem Stuhl ist die Haut seines Vaters ausgespannt, um ihn zu warnen. Diese Geschichte ist im 29. Capitel der Gesta enthalten.

Die dritte Composition im Rathsaale, welche wir nur in der späteren Nachbildung kennen, ist Curius Dentatus, der vor dem ländlichen Feuer knieend, die Gesandten der Samniter zurückweist. Er wendet sich gegen die fünf Männer, die ihm goldene Schalen und Gefäße voll Münzen bringen, um ihn zu bewegen, vom Kampfe gegen die Ihrigen fern zu bleiben, und auf die Rüben zeigend, die er sich zum Mahl bereiten will, spricht er die Worte, die daneben stehen: Malo haec in fictilibus meis esse et aurum habentibus imperare, „ich habe lieber Rüben im Topfe und gebiete denen, die Gold haben."

Das geht vor in einer Bogenhalle mit Aussicht auf die Landschaft, doch etwas höher gelegen, wie eine Terrasse, unter der man einen Mann in ländlicher Tracht stehen sieht, die Hand grüßend am Hut, einen kleinen Schild mit dem Wappen von Basel auf der Brust. Was diese Gestalt zu bedeuten hat, ist mir unbekannt. Drei Köpfe der Gesandten sind noch unter den Bruchstücken der Originale vorhanden, aber im traurigsten Zustand.

Jedem Baseler, welcher damals dies Bild republicanischer Sitteneinfalt und unbestechlicher Liebe zum Vaterlande erblickte, mußte etwas einfallen, das zu derselben Zeit in seiner Vaterstadt es wohl nöthig machte, an solche Beispiele zu erinnern: nämlich das tief eingreifende Unwesen der Französischen Pensionen, welches kurz zuvor in Basel selbst ein so heftiges Aergerniß gegeben und gesetzliches Einschreiten gegen die angesehensten Männer hervorgerufen hatte. Vielleicht hängt die Wahl dieses Bildes mit jenen politischen Vorgängen zusammen. Daß Holbeins eigener Gönner, der Bürgermeister Jacob Meyer, einer der Schuldigen war, widerspräche solcher Annahme nicht. Ein in dieser Weise ersonnenes Kunstwerk kümmert sich um persönliche Beziehungen nicht, sondern hält sich an die großen Ideen.

Ein viertes Gemälde, bedeutend schmaler als die vorigen, stellt nicht ein aufmunterndes, sondern ein abschreckendes Beispiel vor.

Sapor, der Perserkönig, bedient sich des gefangenen Kaisers Valerian als Fußschemels um sein Pferd zu besteigen*). Auf den Rücken des gekrönten Mannes mit dem ehrwürdigen Bart setzt er seinen Fuß; rohester Despotismus spricht aus seiner Haltung und seinem Gesicht; man blickt eine enge Straße, in der sich das Gefolge drängt, hinab; vorn der Palast mit gothischer Bogenhalle, der eine gewisse Aehnlichkeit mit dem Aeußeren des Baseler Rathhauses selbst hat. Die Inschrift, welche sich auf der Skizze nicht vorfindet, steht in Tonjola's Basilea sepulta**):

Jratus recole, quod nobilis ira Leonis
In sibi substratos se negat esse feram.

Die fünf Zwischenbilder, einzelne in Nischen stehende Gestalten, sind folgende: Christus, eine Tafel haltend, worauf die Worte stehen: Quod tibi non vis fieri alteri non facias — König David mit der Harfe; über ihm steht auf einem Schriftband: Jvste jvdicate filii hominvm. — Dann drei allegorische Figuren. Die Gerechtigkeit, eine Krone auf dem Haupte, das Schwert in der Rechten haltend, während die Waage ihr zu Füßen liegt, steht hinter einer Balustrade und zeigt mit der Linken auf die Inschrift: O vos reigentes obliti privatorvm pvblica cvrate. Die Weisheit, eine Gestalt mit doppeltem Antlitz. In der Linkel hält sie eine Fackel, in der Rechten ein Buch, worin die Worte stehen: Inicium sapiencie timor domini; ein Schriftband über ihr zeigt die Inschrift: „Experiri privs consilio qvam armis prestat." Endlich die Mäßigung mit der Ueberschrift: Qui sibi plvs licere vvlt qvam deceat sve stvdet rvine***).

Eine Kopfhängerin ist die Holbeinsche Mäßigkeit nicht und asketische Strenge ist ihr geringster Fehler. Es ist ein ganz reizendes, rundes junges Weibchen; anmuthig schmiegen sich die leichten Gewänder um die schöne Gestalt, ihre vollen, herrlichen Formen mehr verrathend als verhüllend; sie lassen den Hals und die Schultern frei, über welche die starken geflochtenen Zöpfe herabfallen; ein Kranz umwindet ihr Haar. Hoch in der Rechten hält sie einen mächtigen Krystallpokal, aus welchem sie Wein in eine Flasche gießt. Beim ersten Blick könnte man sie leicht für das Gegentheil der Mäßigkeit halten; wer sich genauer hinein versenkt, versteht sie besser. Aus dem großen Humpen gießt sie sich in das kleinere Gefäß ihr

*) Durchzeichnung Nr. 37, meisterhafte Originalskizze Nr. 70. Inventar B, 30.
) Basel 1661. S. 382. *) Die Gerechtigkeit Nr. 35, Inventar B, 37; die übrigen Band U. II, 15—18, Inventar B, 31. Alles Durchzeichnungen.

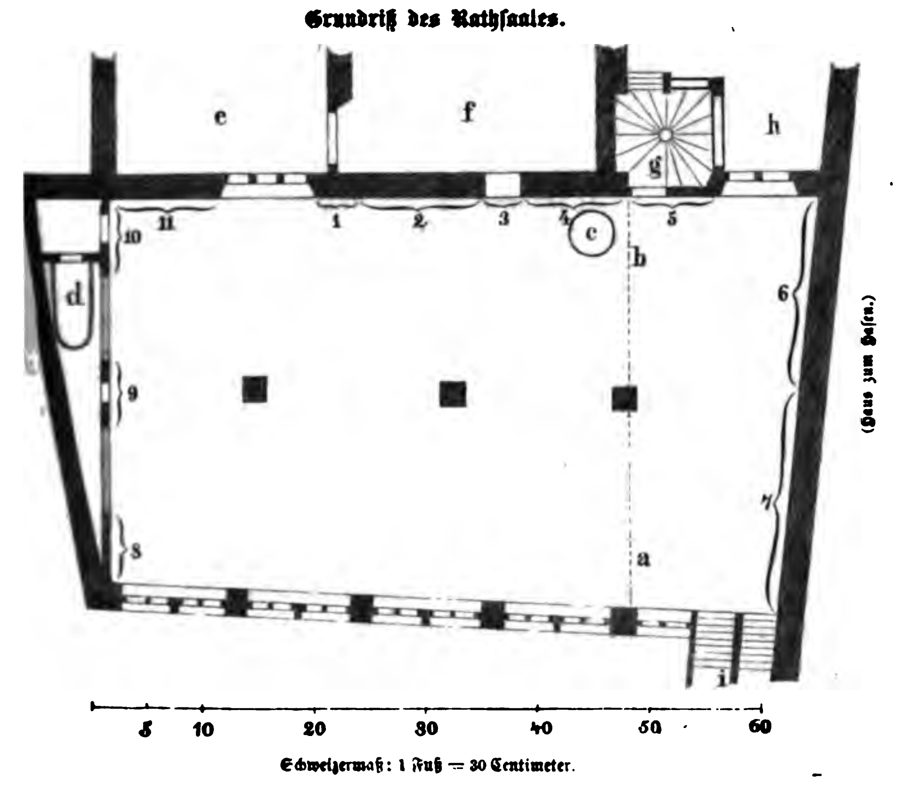
bescheiden Theil. Der Künstler hat scharf und richtig gedacht. Die Mäßigkeit bleibt nicht ganz fern von den Freuden des Lebens — das wäre bei Sache der Enthaltsamkeit — aber indem sie deren Werth zu schätzen weiß, findet sie doch die richtige Grenze. Denken wir dabei an das, was wir am Schluß des vorigen Abschnittes über Holbeins Sitten und Leben sagten, so möchten wir ausrufen: der Künstler hat hier seine eigene Göttin in dieser Gestalt der Mäßigkeit hingestellt, welche so klar und verständlich, wie es nur irgend bei einer Allegorie möglich ist, ausspricht was sie bedeutet, und durch ihre frische und lebenswarme Auffassung vollkommen frei bleibt von allem Leeren, Langweiligen, Frostigen, das den heutigen Geschmack gewöhnlich vor Allegorien zurückschreckt.

Nachdem wir jetzt die einzelnen Gemälde betrachtet, bleibt noch die Frage übrig, in welcher Ordnung sie gruppirt gewesen seien. Wir haben nur sehr spärliche Anhaltspunkte dafür, welche sich auf einige Angaben Hegners und des verstorbenen Antistes Burckhardt gründen. Dazu kommt dann noch, daß bei mehreren der Skizzen die architektonischen Umrahmungen zusammenpassen*). Nach Burckhardts Aufzeichnungen**) hat sich der Curius zwischen beiden Thüren am Ofen befunden. Diese Stelle läßt sich im Plane deutlich erkennen. Es ist damit der jetzige Ofen gemeint, der sich zwischen dem Eingang aus dem ehemaligen Treppenhause und der Thüre in das Austrittzimmer befindet. Diese Wandfläche ist etwa 9½ Fuß breit, und das würde auch ganz gut zu den Verhältnissen des Gemäldes passen. Denn nach der Copie von Heß ist die Breite des Curius nur um ein Geringes größer als seine Höhe; diese aber kann, da die Höhe des ganzen Saales 12½ Fuß war und auf Sockel und Gesims doch wohl ungefähr 4 Fuß abzurechnen sind, wohl nicht mehr als 8½ Fuß betragen haben. Nach Andeutungen Hegners hat sich Zaleukos auf derselben Wand dicht daneben befunden. Nur die Thüre trennte sie, und über dieser stand wahrscheinlich der Christus, da die Säule, welche dies Bild links begrenzt, mit derjenigen zur Rechten des Zaleukos identisch ist. Diese Wandfläche ist aber bis zum Fenster gegen das Höflein fast 15 Fuß lang, so daß sich links neben dem Zaleukos noch ein kleines Bild befunden haben muß, wahrscheinlich der David, der sich nicht, wie die übrigen Einzelgestalten

*) Ein Umstand, auf welchen mich Herr His-Heusler aufmerksam machte. **) Mir durch Herrn Staatsschreiber Bischof in Basel abschriftlich mitgetheilt.

über einer Thüre befunden haben kann, da sich in der Skizze unter seinen Füßen ein breiter Streifen mit Verzierungen befindet. Auf der anderen Seite des Fensters, bis zur Thüre des Heizstübchens reichend, schloß sich der Charondas an. Die Säulenhälfte rechts von ihm paßt zu der links von David; die Fensternische dazwischen hat der Künstler sich fortgedacht. Der Vorbau der anstoßenden Wand wird über den beiden Thüren die alle-

Grundriß des Rathsaales.



Schweizermaß: 1 Fuß = 30 Centimeter.

a u. b. Jetzige Abgrenzung des Saales. — c. Jetziger Ofen. — d. Alter Ofen. — e. Höflein. — f. Rechnungskammer, jetzt Austrittszimmer. — g. Ehemaliges Treppenhaus. — h. Höflein. — i. Treppe auf den offenen Gang zum vorderen Rathhaus.

1 David. — 2. Zaleukos. — 3. Christus. — 4. Curius. — 5. Gerechtigkeit. — 6. Rehabeam. — 7. Samuel und Saul. — 8. Sapor. — 9. Mäßigkeit. — 10. Weisheit. — 11. Charondas.

gorischen Figuren der Weisheit und Mäßigkeit und an der schmalen Wand neben den Fenstern den Sapor, der von hohem Format ist, enthalten haben. Für die letzte der Einzelfiguren, die Gerechtigkeit, die etwas breiter als die übrigen war, ist nur der Platz rechts vom Curius möglich. Auch

sie steht über der Thüre, aber der kleine Raum zwischen dieser und dem Fenster ist benutzt, um von ihrem Standort einige Stufen herabführen zu lassen.

Das ist aber natürlich nur ein Versuch der Restauration. Hat sich kein solcher Vorbau, wie wir ihn annahmen, vor der schrägen Wand befunden, sondern war diese selbst bemalt, so müssen nothwendig noch andere Gemälde, deren Skizzen uns nicht erhalten sind, existirt haben. Es werden auch in der That bei Tonjola noch einige Inschriften, zu denen keine Bilder vorhanden sind, möglicherweise freilich auch nie vorhanden waren, genannt. Es sind folgende:

1) Harpocratem quisquis huc intrat, praestet oportet:
Non nostra arcana promere jura vetant.

2) Anacharsis de jure humano
Muscae flaminibus veluti capiuntur in istis,
Sed culices rumpunt viribus illa suis:
Legibus obstrictum sis vulgus inane tenetur,
Hasque levi infringunt impetu turba potens.

3) Ezechias.

Fecit quod erat bonum coram Domino, ipse dissipavit excelsa, contrivit statuas, succidit lucos et confregit aeneum serpentem quem fecerat Moses (2 Regum, 18, 3, 4).

Zwei fernere Inschriften: „Ne quid non e Reipublicae dignitate constituatur“ und „Ponderandae magis quam numerandae sententiae“ gehörten zu den zwei geschnitzten Brustbildern von Propheten, die sich noch jetzt zwischen den Fenstern des Saales befinden, ehemals aber zwei der mittleren Pfeiler schmückten, während der Dritte mit vier Wappenschildern geziert war. Sie waren von Meister Martin Lebzelter um acht Pfund gearbeitet worden*).

Es bleibt nun noch die Schmalwand, welche an das Haus zum Hasen grenzt. An dieser ist der einzige Platz für zwei längere Gemälde, welche, nach den Skizzen zu schließen, etwa 15 und 19 Fuß lang gewesen sein müssen, Rehabeam und Samuel und Saul.

Von diesen Bildern haben wir bis jetzt noch nicht gesprochen, weil sie, aller Wahrscheinlichkeit nach, erst später entstanden sind. Am

*) „Item viij lb. gebenn Meister Martin dem bildhauwer für die vier schilt vnnd zwen propheten im sal vnd dem schilt im Höfflin zu schnidenn.“ (Samstag vor Sixti — den 3. August — 1521). Notiz aus dem „Usgebenbuch“, mir von Herrn His-Heusler mitgetheilt.

29. November 1522, dem Samstag vor Andreas, erhält der Künstler 22 Pfund 10 Schilling, womit ihm der Rest der ganzen früher bestimmten Summe bezahlt wird: „vnnd dwyl", heißt es weiter in den Rechnungen, „die hindere wand noch nit gmacht vnnd gemolet ist, vnnd er vermeint an dysem das gelt verdient habenn, sol man dieselbig hindere want bis vff wytherenn bescheit lossenn an ston." Der Meister, der nach zwei Jahren redlicher und angestrengter Arbeit Alles bis auf die Hinterwand vollendet hat, glaubt im Bewußtsein dessen, was er geleistet, den festgesetzten Lohn schon jetzt verdient zu haben, und der Rath ist großmüthig genug, hiegegen keinen Einspruch zu erheben; er läßt ihm den Rest auszahlen und behält sich die weiteren Beschlüsse hinsichtlich der Hinterwand vor.

Welche Wand kann nun mit dieser Benennung gemeint sein? Die lange Wand der Fensterreihe gegenüber kann es deshalb nicht sein, weil der Tod des Charondas, nach der Copie von Heß, an seiner architektonischen Einfassung die Jahrzahl 1521 getragen hat, also zu den frühesten Bildern gehört. Wahrscheinlich wird die Wand neben dem Hause zum Hasen darunter verstanden sein. Wer von der Treppe her in den Saal trat, wendete ihr den Rücken zu, und da war die Bezeichnung Hinterwand für sie besonders am Platze. Das anzunehmen liegt um so näher, als die Bilder dieser Wand, Saul und Rehabeam, in künstlerischer Hinsicht offenbar am höchsten stehen. Auch sind gerade von diesen beiden noch die Originalskizzen da, was unter allen übrigen Gemälden nur noch beim Sapor der Fall ist. Jene beiden Gemälde bildeten auch wahrscheinlich das „große Stuck", welches Hans Bock im Jahre 1579 auf Leinwand copiren mußte, weil es, wie wir oben schon sahen, wegen Feuchtigkeit zu Grunde ging. In Bocks Supplication, in welcher er seine ungewöhnlich hohe Geldforderung zu motiviren sucht, hauptsächlich mit sehr naiven Auseinandersetzungen darüber, daß dem Copisten eigentlich immer weit mehr gehöre als einem, der schlechtweg nach eigener Erfindung male*), heißt es weiter über

*) Ich kann nicht unterlassen, diese hübsche Stelle, obwohl nicht zur Sache gehörig, hier anzuführen. Hans Bock meint: „daß unter abmolen oder Conterfehten und eim schlechten aus sein Sin molen ein groser Underscheyd sie, dan in disem einer sinem Sin und Neygung, schlechtlich nachvolgen, vnd wie Im gesellig das verarbeyten kan, aber das conterfehen erfordertt auch von eim geübten Moler nitt alein grosen fleyß Müh vnd Arbeyt sender auch lenger Zydt die wil man vom fordrigen ales erstlich durchzeichnen, vnd dennoch widerum alles ordentlich nachsächen und abmolen vnnd die Augen nitt minder oder weniger an dem ersten Kunststuck das abgemolt württ, den auf dem so man abmolet heben muß. Derhalben dan ein conterfeht eins iedlichen menschens zweymol so vil costett

das betreffende Bild, daß „unter allen holbeynischen in gedachtem gemolten Sal stucken, dises nitt alein an der Lenge das grösest sonder auch der arbeytt halb das müsamst und schwerest seie, als so neben Landschaften by 100 Angsichter gantzer oder doch zum deyl deitlich anzeygter und ausgemalter Manspersonen inhalten, so ich alle samptt neben vylen Roßen Wehren unnd anderem als ordentlich stück zu stück abconterfethen müsen.“ Längenausdehnung, Landschaft, Rosse und Wehren, zahlreiche Köpfe, das trifft Alles nur bei einem Bilde, dem Samuel und Saul, zu. Indeß sind auch auf diesem wohl kaum gegen hundert Angesichter gewesen, so daß möglicherweise auch das anstoßende, nur durch eine Säule davon getrennte Rehabeamsbild vom Copisten mit dazu gerechnet war.

Als Holbein nach Beendigung der beiden anderen Wände die letzte Zahlung erhielt, mußte er die Arbeit wegen der Nähe des Winters ohnehin abbrechen. Aber sie wurde im nächsten Frühjahr nicht, wie wohl zu erwarten stand, wieder aufgenommen. Acht Jahre hat es gedauert, bis die fehlende Wand gemalt wurde. Erst aus dem Jahre 1530 finden sich Zahlungen, welche sich auf dieselbe beziehen können. Holbein erhält zwischen Mittwoch nach Ulrici, dem 6. Juli, und Freitag nach St. Martinstag, dem 18. November, zu verschiedenen Terminen im Ganzen 72 Gulden „vom saal vff dem Richthuß ze molen“. Dem kundigen Leser wird dies überraschend sein, denn nach dem, was man bisher wußte, vermuthete man Holbein damals in England. Er war 1529, wie bekanntlich ein Brief des Erasmus beweist, von dort heimgekehrt, aber nicht blos auf kurzen Besuch. Bis Ende 1531 wurde er, nach den Rathsrechnungen, auf verschiedene Weise mit öffentlichen Aufträgen beschäftigt. Damals, als er mit Ruhm und Erfolg aus der Fremde zurückkehrte, konnte er auch etwas größere Ansprüche als früher machen. Für die schmale Hinterwand, welche noch fehlte, erhielt er jetzt mehr als die Hälfte von derjenigen Summe, welche früher für den ganzen Saal bestimmt war.

Auch künstlerisch hat der Meister seit diesen acht Jahren bedeutende Fortschritte gemacht. Keine der früheren Compositionen kann sich mit dem Rehabeam messen, von dem uns noch in Basel die treffliche Originalzeichnung bewahrt ist*). Mit heftiger Geberde weist der junge König die

als an dergleichen [illegible] gemelt verlangt werden mag u. s. w.“ Vom 23. November 1579. Mir durch Herrn His-Heusler mitgetheilt. Theilweise auch schon bei Hegner S. 78.

*) Saal der Handzeichnungen Nr. 36. Inv. B. 29.



Rehabeam, aus den Rathhausbildern.
(Zeichnung, Basel.)



Samuel und Saul, aus den Rathhausbildern.

(Zeichnung, Basel.)

gesandten des Israelitischen Volkes, die um eine mildere Herrschaft ten, zurück. „Minimus digitus meus grossior est dorso Patris mei: ter meus cecidit vos flagellis ego cedam vos scorpionibus“ — ſt er ihnen zu. „Mein kleinster Finger soll dicker sein denn meines ters Lenden; mein Vater hat euch mit Peitschen gezüchtigt, ich aber ll euch mit Scorpionen züchtigen“*). Ein Page mit der Geißel steht r dem Throne, und den kleinen Finger der ausgestreckten Rechten hält ehabeam den Angeredeten entgegen. So macht Holbein in einfachster, befangener Art den Inhalt jener Worte auch dem Auge verständlich. inter Schranken sitzen die Räthe des Königs in der großartigen Bogenalle, während man rechts hinausblickt auf die Landschaft, wo in der Ferne erobeam von den abgefallenen Stämmen zum Herrscher gekrönt wird. So klingt der zukünftige Moment in den gegenwärtigen mit hinein. — nter den Fragmenten der Malereien findet sich noch Rehabeams Kopf mit er rechten Hand vor. Er zeigt, wenn auch arg mitgenommen, noch die underbarste Gewalt des Ausdruckes. Hier ist er ganz im Profil gesehen, während wir ihn in der Skizze mehr von vorn erblicken.

Das letzte Bild, und zwar das größte von allen, Samuel und Saul, wird von den früheren Schriftstellern nicht unter den Rathhausbildern aufgezählt. Daß es aber dazu gehört, geht erstens daraus hervor, daß es nach der Originalskizze**) eine Säule mit Rehabeam gemein hat, und zweitens, daß unter den Inschriften des Saales, welche Tonjola mittheilt, auch folgende vorkommt:

„Samuel ad Saulum.
Numquid vult Dominus holocausta et victima, et non potius ut obediatur voci Domini? Pro eo, quod abjecisti sermonem Domini, abjecit te Dominus, ne sis Rex.“

In dem Moment, welchen diese Worte bezeichnen, ist die Begegnung es Königs und des Propheten aufgefaßt. Saul ist nach Gottes Gebot wider die Amalekiter zu Felde gezogen, aber was ihm der Herr durch einen Propheten vorgeschrieben, nicht Männer, nicht Weiber und Kinder, icht Ochsen und Schafe zu verschonen, hat er nicht erfüllt. Er hat sie icht getödtet, sondern als Beute mitgeführt. Da macht Samuel sich auf Zorn. Saul hat ihn bemerkt; vom Pferde, das hinter ihm hergeführt ird, ist er gesprungen und tritt dem Mann Gottes mit ehrfurchtsvollem

*) I. Könige 12, 10, 11. Die Inschrift bei Tonjola. **) Nr. 35. Inv. B. 32.

Gruß entgegen, während hinter ihm her die Krieger schreiten, zu Fuß u zu Roß, den gefangenen König Agag in der Mitte, und weiterhin erbeuteten Herden hingetrieben werden, fern aber sich die brenn den Dörfer zeigen, in welche der Krieg die Fackel geschleudert. U sonst sucht der König sich zu entschuldigen, unerbittlich, festen Schritt strafenden Blickes tritt Samuel auf ihn zu und schleudert ihm seinen Fl entgegen: „Meinest Du, daß der Herr Lust habe an Opfer und Bran opfer, als am Gehorsam der Stimme des Herrn? Weil Du des Her Wort verworfen hast, hat er Dich auch verworfen, daß Du nicht Kön seiest *).

Diese Composition geht selbst über den Rehabeam noch hinaus. D Eindruck ist überwältigend. Diese gemalte Fluchscene steht den größte gedichteten Fluchscenen gleich; Sophokles ist nicht tragischer und gewaltige wenn sein Oidipous alles Verderben über Polyneikes herabruft ode Philoktet dem Odysseus sein ὄλοιο entgegenschreit. Die Wirkung ist u so intensiver, als die dramatische Handlung auf zwei Gestalten concentrir ist. Als Chor wohnt dem die Kriegerschaar bei, in welcher das Donnerwor dumpf nachzuhallen scheint, und die Flammen, die in der Ferne auflodern verkünden die Stimmung des Unheils, die über dem Ganzen lastet.

In der Wahl des Gegenstandes weichen diese beiden späteren Bilde von den früheren ab. Ihr Stoff ist nicht mehr aus dem classischen Alter thum, sondern aus dem Alten Testament geschöpft. Daran läßt sich de Unterschied der Zeiten deutlich erkennen. Sie gehören schon der fortge schrittenen Reformationsepoche an, welche sich gegen die humanistische Neigungen sträubt. Holbein hatte indeß nicht vergebens dem Erasmu nahe gestanden. Er wußte Christenthum und classischen Geist mit einande zu vermählen. Schon früher hatte er ja Christus und David ganz unbe fangen zwischen die Personificationen der Tugenden und die Beispiele antik Sinnesgröße gestellt. Dem Gedanken nach paßt wenigstens das eine de Bilder, der Rehabeam, vortrefflich zu dem Früheren. Es ist eine Warnu vor Ueberhebung und Despotismus, wie der Sapor eine war, und vie leicht nicht ohne nähere Beziehung auf das eigene Schicksal der Stadt Ich kann mich des Gedankens nicht erwehren, dies Gemälde deute auf di Lossagung Basels vom Deutschen Reich, dessen bürgerfeindlicher Adel j durch seinen Rehabeams-Uebermuth die Stadt dazu gezwungen. Es wär

---

*) I. Samuel 15, 22, 23.

sogar unwahrscheinlich, wenn man dieses für alle Zukunft entscheidenden Ereignisses nicht bei einer solchen Gelegenheit wie die Ausmalung des Rathsaales gedacht hätte. Aber stimmt auch der Geist, der „Samuel und Saul“ durchdringt, zum Geist des Ganzen? Hier, scheint mir, ist Holbein der Grundidee, die ihn früher leitete, nicht treu geblieben. Der finstere Blut- und Rachegeist des Gemäldes paßt nicht zu dem Uebrigen, gerade wo Darstellung und Inschrift des Sapor Milde gegen den Besiegten predigen. Im „Samuel und Saul“ aber weht eine Ahnung düsteren puritanischen Sinnes, der sich nicht umsonst an das Alte Testament hält.

Nur geschichtlich ist das zu erklären. Den ganzen Unterschied der Zeiten muß man sich vergegenwärtigen, um es zu verstehen. Jetzt waren nicht mehr die alten goldenen Tage, wo die Kunst nichts Besseres thun konnte, als die große republikanische Gesinnung feiern und das ungebeugte Recht und die Liebe zum Vaterland. Das Jahr 1530 war ein finsteres Jahr für die Schweiz; es war die Zeit unmittelbar vor dem verhängnißvollen Kappeler Kriege, in welchem Zwingli fiel und das protestantische Zürich den katholischen Cantonen unterlag. Die ganze Lage der Dinge war dazu angethan, die kommenden Drangsale zu verkündigen. Schon einmal schien der Ausbruch des inneren Krieges da zu sein, schon waren im Juni 1529 die beiden Parteien gegen einander vorgerückt, als der Friede von Kappel noch aufschiebend dazwischen trat. Als die fünf alten Orte sich in Erfüllung der Friedensbedingungen säumig zeigten, war es Berns Politik, zunächst auf Zahlung der Kriegskosten zu dringen, Zürich hingegen, der geistige Mittelpunkt der reformatorisch gesinnten Schweiz, wollte vor Allem die religiösen Zugeständnisse verwirklicht sehen, und verfolgte dies Ziel mit dem stürmischen Eifer, der später neue Feindseligkeiten hervorrief.

Dieser Zwiespalt erfüllte damals die ganze Schweiz, er ist es, welcher die Idee bildet von Holbeins Samuel und Saul. In der Wirklichkeit wie im Bilde steht, von gewaltthätigen Plänen erfüllt, die geistliche Macht der weltlichen gegenüber, der sie vorwirft, mehr auf materiellen Vortheil als auf Gottes Wort zu sehen.

Eine unverkennbare Anspielung auf Zeitereignisse finden wir auch noch in einer derjenigen Inschriften des Rathsaals, zu denen keine Bilder vorhanden sind. Es ist die Bibelstelle, die von Hiskia (Ezechias) sagt: „Und that, was dem Herrn wohlgefiel. Er that ab die Höhen, und zer-

brach die Bildsäulen, und rottete die Haine aus, und zerstieß die ehern
Schlange, die Mose gemacht hatte.“ (Vergl. S. 304.) Es ist wohl nich
zweifelhaft, daß sich dies auf den Baseler Bildersturm des Jahres 152
bezieht.

Noch einmal muß ich auf das zurückkommen, was ich schon obe
sagte: diese Rathhausbilder sind das erste und das größte Beispiel echten
historischer Malerei in der Deutschen Kunst. Einen Vorläufer hat Holbein
hiefür nicht gehabt, und nach ihm brach der Verfall so unaufhaltsam herein,
daß er auch keinen Nachfolger fand. Grade hier zeigt sich der Meister
ganz von modernem Geist erfüllt. Zur Zeit wo Rafael bei geschicht-
lichen Darstellungen noch himmlische Erscheinungen anbringt, um die
höheren Mächte zu bezeichnen, welche über dem Ganzen walten, wirkt
Holbein durch die That allein und setzt an Stelle des transcendenten
einen immanenten Gott. Möchte doch die Gegenwart von ihm lernen!
gerade in diesem Punkte wäre es am meisten zu wünschen. Wie
Holbein den großen Ideen Gestalt gab, wie er erfand, anordnete, in
Scene setzte, das können wir auch an den Entwürfen sehen, wenn wir
auch leider nicht mehr wissen, wie er das ausgeführt. Diejenige Richtung
welcher für die Deutsche Kunst des gegenwärtigen Jahrhunderts die Bahn
brach, möchte die realistische und coloristische Richtung ausschließen von
großen historischen und monumentalen Aufgaben. Holbein war Realist und
Colorist; ständen seine Rathhausgemälde noch erhalten da, sie würden
beweisen, daß sich auch diese Richtung mit solchen Aufgaben verträgt.
Aber sie würden ebenso vernehmlich gegen die sogenannten Realisten
des Tages sprechen, deren Geschichtsmalerei eine bloße Kostümmalerei ist,
in Sammetmänteln und Stulpenstiefeln schwelgend, die von Styl und
Composition nichts wissen wollen und das Wirkliche im Zufälligen finden.

Von den Künstlern kann man überall und immer hören: Es ist gan
gleich, was wir malen, nur darauf, wie wir malen, kommt es an. Das
ist einerseits eben so richtig, als es andrerseits grundfalsch ist. Die Kunst
wirkt nicht durch das Stoffliche, sondern durch das Formale; aber gerade
für die Form ist der Inhalt bestimmend. Je höher der Gehalt ist, desto größer
Mittel sind in formaler Hinsicht aufzubieten, um diesem Inhalt zu genüge
Und so kann nie eine Kunst zum rechten Bewußtsein ihrer Kraft und z
wahren Vollendung der Form kommen, ohne daß ihr Gelegenheit wi

an den größten Aufgaben sich zu versuchen. Und noch Eines: die echte historische Kunst hat auch einen sittlichen Werth. Der vermag den künstlerischen nicht um ein Sandkorn zu mehren, denn das Schöne hat keinen anderen Zweck, als da zu sein, und findet in sich selbst sein Genügen. Aber es kommt eben zu dem ästhetischen noch ein zweites Moment, das ethische, hinzu. Ein Werk wie Holbeins Rathhausbilder ist nicht blos eine künstlerische, sondern auch eine sittliche That.

XIV.

Grund für die Unterbrechung der Rathsaal-Malereien. — Beginn der Reformation in Basel. — Innere und äußere Unruhen. — Hutten in Basel. — Die wenigen religiösen Gemälde dieser Zeit. — Die Orgelthüren des Münsters. — Die Madonna des Bürgermeisters Meyer. — Ihre beiden Exemplare in Darmstadt und Dresden. — Schicksale des Stifters. — Irrige und überflüssige Deutungen. — Das Bild ursprünglich wohl ein Epitaph. — Sein wirklicher Inhalt.

Wir griffen weit vor in der Zeit, um mit Besprechung der Rathhausbilder abzuschließen. Kehren wir jetzt zum Jahre 1522 zurück. Als damals die Rathsaal-Malereien vorläufig aufhörten, um dann im folgenden Jahre nicht wieder aufgenommen zu werden, was konnte der Grund dafür sein? — Offenbar ist derselbe in den Zeitverhältnissen zu suchen, in den Ereignissen, welche mit dem Ausbruch der Reformation zusammenhingen. Die Ideen der Reformation, das sahen wir gleich am Anfang des Buches, sind der bildenden Kunst nicht feindlich, sondern beseelen im Gegentheil alles Große auch auf diesem Gebiete. Weit entfernt, wie ihr die Gegner vorwerfen, den Kunstverfall herbeigeführt zu haben, trägt und erklärt die Reformation allein den Aufschwung und die Richtung der damaligen Deutschen Kunst. Die Aufregungen und Unruhen dagegen, welche sich an den Losbruch der Reformationsbewegung knüpfen, sind naturgemäß ein äußeres Hinderniß für die Kunstentfaltung; aber auch nur ein vorübergehendes, das gar nicht in das Gewicht fallen kann gegen Alles, was die Kunst innerlich dem Geist der Reformation zu danken hat. Daß nachher freilich dasjenige, was als abgeschlossene Confession aus diesen Kämpfen hervorgeht, keine Kunst hat und haben kann, ist eine Sache für sich. Doch hievon erst später!

Daß Luthers Sache allgemeines Interesse in ganz Deutschland gewann, ist vom Jahre 1521 zu datiren, wo er sie auf dem Reichstag zu Worms öffentlich vertrat, und wo seine Entführung auf der Rückreise, die

an für ein Werk der Feinde hielt, die glühende Theilnahme für seine
rsen mächtig steigerte. In demselben Jahre fanden auch in Basel die
sten reformatorischen Versuche statt. Wilhelm Röblin, ein junger
istlicher aus Rottenburg am Neckar, welcher Leutpriester zu St. Alban
worden war, — „ein gelehrter, eifriger Mann“ — predigte wider Messe,
remonien, Fegefeuer und Anrufung der Heiligen. Am Frohnleichnams-
se, als die übrigen Priester in der Procession die Reliquien trugen,
ritt er mit einer Bibel einher, auf welcher in großen Buchstaben ge-
rieben stand: „Dieses ist das wahre Heiligthum, die anderen sind nur
tengebeine.“ Der Bischof begehrte seine Gefangennehmung, doch seine
lreichen Anhänger — über viertausend waren oft bei seinen Predigten
wesen — rotteten sich zusammen. Der Rath wußte sie indeß durch Ver-
chungen zum Auseinandergehen zu bringen, und verwies dann vierzehn
ge später Röblin aus der Stadt.

Schon im folgenden Jahre indeß tauchten neue Bestrebungen auf.
olfgang Wissenburger, Prediger am Spital, trug die evangelischen
ren noch nachdrücklicher vor und hielt die Messe nicht mehr Lateinisch,
dern Deutsch. Ihn konnte man nicht ausweisen; er war Sohn eines
seler Bürgers, und sein Vater saß im Rath. Im December 1522
t auch Oekolampad nach Basel, der eigentliche Reformator der Stadt.
on früher war er eine Zeit lang hier gewesen; nun kehrte er zurück,
dem er, mannigfach verfolgt, bei Franz von Sickingen Schutz ge-
den hatte, jetzt aber durch dessen Kriege gezwungen war, ein neues
l zu suchen. Der Buchdrucker Cratander nahm ihn auf. Anfang
3 wurde er Prediger an St. Martin, und nun begann seine ununter-
hene Wirksamkeit, mild, schonend, aber nachdrucksvoll. Mochte auch
oberste Behörde, hauptsächlich weil Erasmus Vorsicht und halbe Maß-
ln gerathen hatte, eine Zeit lang in ihrer Stellung zur Reformation
schwankend sein, diese gewann von Tag zu Tag immer entschiedener
Oberhand.

Holbein selbst war auf dieser Seite; wir werden das später be-
rken, wenn wir auf die reformatorischen Streitblätter kommen, die er
worfen hat, und von denen bei Gelegenheit der Holzschnitte die Rede
wird. Wie entschieden aber der Künstler innerlich zur Reformation
d, äußerlich hatte er durch sie zu leiden, da sie ihm vor der Hand die
legenheit zu größeren Schöpfungen entzog. Nicht allein daß die Auf-
ksamkeit jetzt durch die religiösen Verhältnisse zusehr in Anspruch ge-

nommen wurde, um noch irgend an die Kunst denken zu können; auch die Mittel hielt man in solchen Zeiten ängstlicher zu Rathe, und scheute daher wohl erneute Geldbewilligungen zur Vollendung jener Wandmalereien. Dazu trug ohne Zweifel bei, daß gerade Anfangs des Jahres 1523 nicht nur im Innern der Stadt, sondern auch von außen her die Gährungen bedenklich wurden. Es war die Zeit der kriegerischen Unternehmungen Sickingens; wohin diese strebten, zu welchen Verwicklungen sie führten, wußte man nicht; man mußte auf Alles gerüstet sein.

Dazumal kam von Landstuhl, Sickingens Burg, ein Mann nach Basel, der bei dem Freunde ausgeharrt haben würde bis zum letzten Augenblick, hätte seine schwere Krankheit ihn nicht zu allen kriegerischen Thaten unfähig gemacht. Ulrich von Hutten ist es, für dessen verfolgtes Haupt in Deutschland keine Stätte war, und der es doch verschmähte, in des Französischen Königs Sold zu treten, obwohl ihm dieser ein glänzendes Jahrgehalt bot. Siech und elend, entblößt von allen Mitteln, kam er an, und blieb hier eine Zeit lang, bis endlich auch der Baseler Rath ihm den zugesagten Schirm aufkündete, und er sich genöthigt sah, weiter zu ziehen, um bald auf der Insel Ufenau sein leid- und thatenreiches Leben zu beschließen. Zuerst hatte der Baseler Rath ihn freundlich und ehrenvoll aufgenommen, ihm ein Gastgeschenk geboten. Die höchstgestellten Männer, einer nach dem anderen, Leute aller Stände kamen zu ihm und suchten seine Gesellschaft; nur Einer war da, welcher ihm ängstlich sein Haus verschloß, Erasmus, der ehemalige Freund. Hat auch Holbein ihn gesehen? Darüber ist keine Kunde da und wird sich auch wohl niemals finden. Aber erinnern müssen wir daran, daß Beide damals am gleichen Orte waren. Holbein und Hutten sind nahe verwandte Naturen; später werden wir das erfahren, wenn wir betrachten, wie Holbein für die Reformation stritt. Wenn auch der Ritter vielleicht des Malers nicht weiter Acht hatte, so wußte dafür Holbein sicher, wer Hutten war, und hatte ihn auch wohl persönlich gesehen. In denselben Kreisen lebten Beide; und war auch Bonifacius Amerbach, der Hutten früher seinen Beistand für alle Fälle zugesagt hatte, zur Zeit in Avignon, so verkehrte der Dichter dafür mit dem älteren Bruder Basilius und kam mit diesem und anderen Freunden im Wirthshaus zur Blume zusammen*), derselben von altersher berühm-

*) David Strauß, Ulrich von Hutten. II. S. 241 f.



Orgelthüren des Baseler Münsters, linker Flügel.

(Zeichnung. Basel.)



Orgelthüren des Baseler Münsters, rechter Flügel.

(Zeichnung, Basel.)



ten Schenke, mit der spätere Anekdoten, auf die wir freilich kein Gewicht legen, auch Holbeins Namen in Berührung bringen.

Nicht nur die Rathhausmalerei, auch jede andere künstlerische Thätigkeit mag damals in Stocken gerathen sein, die Zeichnungen für Buchdrucker wohl allein ausgenommen. Die Zeitverhältnisse machen es selbstverständlich, daß Bestellungen für Kirchenbilder immer seltener wurden. In die Jahre ungefähr, welche von hier bis zu Holbeins Abreise nach England reichen, fallen indeß zwei wichtige Schöpfungen religiöser Kunst.

Eine von diesen besteht in den Orgelflügeln des Münsters. Der Bildersturm scheint sie nicht von ihrer Stätte vertrieben zu haben, denn sie werden noch 1662 in Merians Topographie genannt*). Jetzt stehen sie im Vorsaal des Museums**), wenig beachtet, in der Kunstgeschichte kaum genannt. Dennoch möchte ich gerade auf dieses Werk ein besonderes Gewicht legen. Es zeigt Holbeins Kunst wieder von einer neuen Seite. Wir wissen, wie gut ihm die Darstellung dramatischer Handlung gelingt; hier sehen wir den Meister eine lyrische Stimmung zur Erscheinung bringen. Die Bilder sind nur einfarbig, braun in braun, ausgeführt. Diese Schmucklosigkeit war vielleicht der Grund, daß auch die bilderfeindliche Zeit sie an ihrem Platze ließ. Eine Uebermalung aus dem Jahre 1639 hat sie jetzt entstellt, aber die mächtigen, mehr als lebensgroßen Gestalten, wirken noch immer imposant, und die feineren Züge, welche dem Gemälde verloren gegangen sind, können wir dafür im Entwurf, einer geistvollen Bisterzeichnung***) finden.

Die Schutzpatrone des Münsters stehen auf beiden Flügeln einander gegenüber. Auf dem zur Rechten Maria, um deren Hals das lächelnd aufblickende Kind seine Aermchen schlingt, in der Haltung dem Kinde auf der Meyerschen Madonna ähnlich, nur vielleicht etwas ansprechender. Links, ihr gegenüber, Kaiser Heinrich, mit der Krone, dem wuchtig niederwallenden Königsmantel und langen Bart, fest auftretend, die Rechte

---

*) Topographia Helvetiae, S. 39. „Es hat inn dieser Kirchen noch ein feine Orgel die man schlägt, vnd von dem berühmbten Mahler Holbein gemahlet ist." — In einem anderen Bande, der Topographia Franconiae, sind zwei Gestalten dieser Bilder, Kaiser Heinrich und St. Pantalus, in gegenseitiger Copie auf dem Titelkupfer angebracht. — **) Nr. 1. ***) Saal der Handzeichnungen Nr. 75. Holbein-Album Bl. VI.

in die Seite gestemmt, mit der Linken das Scepter haltend. Seine Gemahlin Kunigunde wandelt hinter ihm, ganz in Betrachtung des Crucifixes versunken; das Modell des Münsters, welches Heinrich gegründet, steht, vom Chor her gesehen, zwischen beiden. Am Ende des anderen Flügels, der Kaiserin entsprechend, erscheint Basels erster Bischof, der heilige Pantalus, nachdenklich, in der einen Hand den Hirtenstab, mit der anderen wie im Selbstgespräch gesticulirend. Die Legende setzt ihn in die Zeit der heiligen Ursula. Als diese mit ihren elftausend Jungfrauen nach Rom pilgerte, schloß er sich ihnen an und erlitt auf der Rückkehr mit ihnen Allen vor Köln durch die Pfeile der Hunnen den Tod. Zwischen ihm und der Madonna eine Gruppe von singenden und musicirenden Engeln. Drei stoßen mit aller Macht in die Posaunen, vier andere, ganz vorn, haben sich um ein Notenblatt gesammelt; einer schlägt den Tact, die übrigen, runde, derbe kleine Buben mit Lockenköpfen, singen herzhaft drauf los.

Wo noch ein Raum oben frei ist, wird er durch Blatt- und Blumen-Ornament gefüllt, welches in der Skizze auf beiden Thüren verschieden ist, wohl um dem Besteller die Auswahl zu lassen; einfach, energisch, beinahe schwer in den Formen, um von dem hohen Standort noch volle Wirkung zu thun. Dieselbe Rücksicht spricht sich auch in den statuarischen Gestalten aus, welche in effectvoller perspectivischer Verkürzung von unten her gesehen sind. Die alte gothische Biegung geht auch bei ihnen noch durch, aber sie ist unter Holbeins Hand etwas ganz Anderes geworden. Der Eindruck des Ueberzierlichen, den sie gewöhnlich hervorruft, bleibt hier fern; sie erhöht im Gegentheil das Breite, Schwungvolle der Erscheinung. So nehmen sich die Gestalten durch ihre Pracht und Fülle fast wie die Vorahnung eines Meisters, der erst ein Jahrhundert später kommt, des großen Rubens, aus.

Eines aber ist diesem Werke eigen, was auch kein Rubens erreicht. Holbein läßt durch die Figuren, welche die Orgel schmücken sollen, eine Stimmung hingehen, welche vollkommen der Orgelmusik entspricht. Diese Stimmung beseelt als hohe Begeisterung alle Köpfe, Heinrichs tiefernstes Königsgesicht sowohl, als Marias sinnende Stirn und das selige Lächeln des Kindes, wogt durch alle die flüssig, leicht und gemessen bewegten Gestalten hin. Den Tönen der Orgel, vor der sie stehen, scheinen sie zu lauschen; Alle hören sie Musik. Und das ist auch im Bilde selber durch die Engelgruppe motivirt. Quam pulchra es amica, „Wie schön bist du meine Freundin!" steht auf dem Notenblatt zu lesen. Diese Worte des



Madonna des Bürgermeisters Meyer.

(Darmstadt.)

Hohenliedes heben ihre hellen Kinderstimmen an; der Schall der Posaunen schmettert dazwischen, und so tönt durch die weiten Kirchenhallen der Hymnus hin, mit dem sie die jungfräuliche Himmelskönigin feiern.

Ungefähr in gleiche Zeit mag die Schöpfung fallen, die uns jetzt als Holbeins vollendetste und eigenste erscheint, die Madonna des Bürgermeisters Meyer. Sie hat mit den Orgelthüren den durchaus vaterländischen Charakter gemein. In beiden Gemälden ist zwar zu merken, daß der Künstler Italienische Schöpfungen gesehen. Die unvergleichliche Schönheit der Composition, ihr fester Rhythmus und ihr ruhiges Gleichgewicht, das feine Abwägen der Massen, der schlichte Adel der Linien würden sonst undenkbar sein. Dennoch sind wenige Schöpfungen der Kunst so vollkommen Deutsch wie diese in ihrer stillen Treue und ernsten Wahrheit, ihrer anspruchslosen, vollen Hingabe an die Natur. Ein Deutscher, wenn er den Namen Holbein hört, denkt an dessen Madonna in Dresden, wie er beim Namen Rafael an die dortige Sistina denkt. Ja die Verknüpfung des Künstlernamens mit dem einen Bilde ist bei Holbein noch viel inniger, da die Kenntniß, welche seine Nation von ihm hat, fast beschränkt bleibt auf dies eine Werk. Nachdem wir über soviel Verschollenes, Unbeachtetes, Untergegangenes gesprochen, dessen Spuren mühsam aus Trümmern, Entwürfen, Nachbildungen zusammenzusuchen sind, ist es eine Erquickung, über eine Schöpfung zu reden, die im Gedächtniß und im Herzen eines Jeden lebt.

Ja, während wir sonst so häufig bei Holbein den Verlust des Originals zu beklagen haben, sind hier sogar statt eines Originales deren zwei vorhanden. Das andere befindet sich zu Darmstadt im Besitz der Frau Prinzessin Karl und war früher in Berlin bei deren Mutter, der verstorbenen Prinzessin Wilhelm von Preußen. Die Frage nach dem Verhältniß beider Exemplare ist zu beantworten, ehe wir auf Anderes eingehen.

Dr. A. von Zahn hat in jüngster Zeit gründliche Untersuchungen über das Darmstädter Exemplar angestellt und die überraschenden Resultate mitgetheilt, zu welchen er gekommen*). In den meisten und wichtigsten Punkten kann ich mich ihm durchaus anschließen, denn theils stimmen

*) Archiv für die zeichnenden Künste. XI. 1865.

meine Wahrnehmungen mit den seinigen überein, theils hat seine sorgfältige Prüfung mich, wo ich anderer Ansicht war, überzeugt.

Was er sagt, ist in der Frage entscheidend. Er hat bewiesen, was Kugler*) und Waagen**) als Vermuthung aussprachen, daß das Darmstädter Exemplar das ursprüngliche sei. — Als ich selbst vor dieses Bild trat, wußte ich, was die beiden berühmten Kunstforscher darüber gesagt hatten, und war also nicht ohne Erwartungen gekommen. Dennoch war der Eindruck ein durchaus überraschender für mich. Frisch von Basel kommend, fand ich hier mit den besten der dortigen Bilder die vollste Uebereinstimmung im Ganzen und Einzelnen, welche das Gemälde in Dresden nicht entfernt in einem solchen Grade zeigt. Mir schien zugleich, als ob das Gemälde in Darmstadt von etwas größerem Umfange sei. Zahn hat dargethan, daß dies nur eine Täuschung des Auges ist, welche im Verhältniß der umgebenden Architektur ihren Grund hat. Die Gestalten sind in beiden gleich groß, im späteren Exemplar offenbar nach einer Durchzeichnung des früheren gemacht; im Uebrigen sind im Darmstädter Bilde die Maße durchgängig kleiner***). Die Tragsteine, hier viel schwerer und massiger geformt, setzen unmittelbar über den Häuptern der unten Knieenden an, ja zur Rechten schneidet der Kopfputz der Frau schon in dem einen hinein, während im Dresdener Bilde die Pfeiler, von welchen die Tragsteine ausgehen, noch etwa um eine Kopfhöhe sichtbar sind. Im Darmstädter Gemälde beginnt die Wölbung der Nische in der Höhe von Marias Schultern und schließt ganz dicht über ihrer Krone, während sie im Dresdener erst in der Höhe ihres Kinnes anfängt und dann oben bis zum Scheitel des Bogens noch ein bedeutender Raum bleibt. Die ganzen Verhältnisse werden durch diese wohlberechnete Verbesserung freier und gefälliger.

Aber auch die Gestalten selbst sind an einigen Stellen minder gedrückt, besonders der Bürgermeister, welcher sich höher emporrichtet, während er im Darmstädter Gemälde sich etwas tiefer beugt, so daß seine gefalteten Hände über dem Halse des Jünglings nur theilweise sichtbar sind. Auch die

*) Kunstblatt 1845. — Kleine Schriften II. S. 478. — **) Einige Bemerkungen über — u. s. w. d. Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden. 1858.

***) Zahn giebt folgende Maße an:

	Dresdener Bild	Darmstädter Bild
Breite	1,03 Meter	1,01 Meter
Höhe bis zum horizontalen Abschluß	1,24₅ „	1,12₅ „
Höhe bis zum Scheitel des Bogens	1,59 „	1,44 „

Gestalt der heiligen Jungfrau ist in der Bewegung etwas verändert; im Darmstädter Exemplar tritt zur Rechten der Contour ihres Leibes weit stärker und runder heraus; ein deutlicher Nachklang der gothischen Biegung, wie wir ihn auch bei den Figuren der Orgelflügel sahen. Das ist beim zweiten Gemälde nicht mehr zu bemerken.

Gerade die beiden Hauptfiguren, die Jungfrau mit dem Kinde, das sie trägt, sind auch im Ausdruck wesentlich verschieden. Bei dem Darmstädter Gemälde ist der bekannte schwermüthige Ausdruck des Knäbleins, der zu so seltsamen Deutungen Veranlassung gab, nicht vorhanden, sondern hier lächelt das Kind. Maria selbst ist eine völlig Andere. Holbeins Art zu idealisiren ist in beiden Madonnenköpfen wahrzunehmen, beide aber zeigen auch, daß der Künstler jedesmal von einer ganz bestimmten Persönlichkeit ausging, und diese ist für die beiden Köpfe eine verschiedene. Im Darmstädter Bilde findet man jene Erscheinung des Dresdener nicht, die als die höchste Verklärung Deutscher Weiblichkeit dasteht und in jedes Deutsche Herz sich eingeprägt hat, diese Erscheinung, welche ganz Licht und Klarheit ist, fast ohne Augenbrauen, mit den reizend gesenkten Lidern, dem feinen Ansatz des Halses und dem Grübchen im Kinn, voll unaussprechlicher Milde und Holdseligkeit. Hier dagegen sind erstens die Züge anders und entschiedener, besonders in der größeren Nase und den stärkeren, dunkleren Augenbrauen, dann aber auch der Ausdruck, aus dem eine strengere Erhabenheit spricht. Dennoch möchte ich nicht so unbedingt wie Zahn dem Dresdener Madonnenantlitz den Vorzug geben. Die wunderbare Hoheit des einen Kopfes ist fast so schön und ganz so berechtigt wie die entzückende, seelenvolle Lieblichkeit des anderen.

In allen Köpfen der unteren Gruppe ist dagegen das Darmstädter Bild sichtlich überlegen. Wer dies einmal gesehen hat, findet die Gesichter des Dresdener Exemplares alle leblos und hart im Vergleich. Erst hier lernt man die Energie und innige, glaubensvolle Begeisterung des Bürgermeisters kennen, erst hier können wir uns mit dem keineswegs schönen Gesicht des vorn knieenden jungen Mädchens befreunden, das im Dresdener Exemplar sogar etwas Abstoßendes hat, hier aber durch die Andacht, welche darüber ausgegossen ist, wahrhaft verklärt wird. Auch die Mutter neben ihr, auch der Bruder gegenüber sind weit lebendiger. Nur mit den Köpfen des Darmstädter Werkes stimmen die drei farbigen, nach dem Leben gezeichneten Skizzen, welche im Baseler Museum bewahrt werden, in ihrer treffenden Schärfe und Feinheit überein; Vater wie Mutter und Tochter.

Die Letzte ist hier etwas anders aufgefaßt als auf den Bildern. Ihre Hä
mit dem Rosenkranz sind tiefer gesenkt, ihr blondes Haar fließt aufge
nieder. Man sieht wie Holbein studirt hat, um dieser ungünstigen P
sönlichkeit eine gefälligere Seite abzugewinnen, ohne von der genaue
Wahrheit irgend etwas preiszugeben*). Ebenso wie die meisten Köpfe
im Darmstädter Bilde auch die Hände sprechender und lebensvoller. D
Behandlung der Hände ist überhaupt stets ein Prüfstein für Holbein. G
rade in dieser Hinsicht besteht das Dresdener Bild am wenigsten. Se
wenn kein zweites Exemplar vorhanden wäre, müßten deswegen Zwe
gegen Holbeins eigenhändige Ausführung entstehen. Man erkennt
Meister stets an der unvergleichlichen Feinheit, mit welcher er Frauenhä
aus Manschetten hervorschauen läßt; die Hand des jungen Mädchens
Dresdener Bilde ist aber von solcher Feinheit weit entfernt. Jedem kü
lerisch gebildeten Auge wird es unmöglich scheinen, daß derselbe Künst
die Hände auf diesem Gemälde und dem daneben hängenden Porträt d
Morrett gemalt, mag letzteres gleich später fallen. Es könnte für d
Madonna keine gefährlichere Nachbarschaft geben.

Ebenso sichtbar sind die Verschiedenheiten in Vortrag und Colorit, i
welchen das Darmstädter Bild sich gleichzeitig durch größere Breite un
größere Feinheit auszeichnet. Ueberall geht hier der klare, kräftige, gleic
mäßig warme, in dem Schatten bräunliche Ton durch, wie wir ihn b
Holbein seit seiner Jugend, während der ganzen bisher betrachteten Zei
kennen gelernt; hier freilich so durchgebildet, daß Alles, was es sonst gieb
dagegen zurücksteht. Mit Recht weist Zahn darauf hin, wie Außerorden
liches in der Modellirung bei den zwei nackten Kindergestalten geleistet is
und deutet namentlich auf ein Hautfältchen am Fuß des Knäbleins au
Marias Armen hin, ein Wunder von Naturtreue, welches am Dresdene
Bilde fehlt. In diesem sind, besonders bei dem oberen Kinde, grünlich
Halbtöne angebracht, welche mit der Carnation der unteren Köpfe nich
übereinstimmen, und es gehen feine graue Schatten in einer kühleren Hal
tung durch, wie sie erst in späteren Bildern des Meisters, etwa seit 152
zu finden sind.

Auch die Behandlung der Gewänder trägt zur abweichenden coloristische

*) Man hat es als eine Abweichung ansehen wollen, daß im Dresdener Bilde da
Gesicht der ältesten Frau, zunächst der Madonna, ganz im Licht gehalten ist, währen
im Darmstädter ein Schatten darauf zu fallen scheint. Aber eben nur scheint; es rüh
lediglich von einem dunklen Streifen im Firniß her.

Haltung des Darmstädter Bildes bei. Im Dresdener stört das schwärzlich-grüne Dunkel von Marias Kleid die Frische des Eindrucks; man hat es für übermalt halten wollen, das ist aber, wie Zahn mit Recht betont, schon deshalb unmöglich, weil Marias unübertrefflich zartes Goldhaar über diese dunkle Farbe gemalt ist; offenbar ist es einer nicht beabsichtigten Veränderung der Farbenmischung zuzuschreiben. Ganz überraschend aber ist im Vergleich hiemit der ziemlich helle, bläulich-grüne Farbenton des Kleides im anderen Exemplar. Hiezu bildet der lackrothe Gürtel den schönsten Gegensatz, sowie die goldenen Unterärmel, die übrigens beiden Bildern gemeinsam sind. Auch der Mantel ist hier von einem helleren Grau. Weit mehr Leben ist gleichfalls in die Gewänder der übrigen Personen gebracht. Das rothe Beinkleid des älteren Knaben ist im Dresdener Bilde einförmig und flach, hier aber durch wohlverstandene Modellirung wirkungsvoll gerundet. Der dunkle Anzug der übrigen Personen bildet dort meist eine schwere, undurchsichtige Masse; hier ist dagegen, namentlich im Costüm des Bürgermeisters, Klarheit und Mannigfaltigkeit in das Schwarz gekommen. Die verschiedenen Stoffe, Tuch und Damast, Sammet und Pelzbesatz, sind überall deutlich zu unterscheiden. Von der meisterhaften Präcision in der Zeichnung, der ebenso heiteren als gediegenen Farbenwirkung im Fußteppich giebt ferner das Dresdener Bild gar keinen Begriff. Wo endlich Gold und glänzender Edelsteinschmuck angebracht sind, scheint denjenigen, welche blos das Dresdener Bild kennen, schon bei diesem Außerordentliches in Sorgfalt und Feinheit geleistet zu sein; dennoch geht im Darmstädter Exemplar, namentlich beim Kopfputz des knieenden jungen Mädchens, die wunderbare Vollendung weit darüber hinaus.

Versuchen wir nun aus dem Gesagten die Summe zu ziehen, so ergeben sich folgende Punkte als sicheres Resultat:

Erstens: Keines der beiden Exemplare ist eine Copie von fremder Hand; so große Abweichungen hätte sich kein Copist erlaubt*).

*) Was Herr Schäfer in seinem Buche über die Dresdener Galerie über das Verhältniß der beiden Exemplare sagt, zeigt wie mißlich es auf dem Kunstgebiet ist, über die Dinge ohne eigene Anschauung zu reden. Hinsichtlich des Darmstädter Exemplars pflichtet er der Ansicht des Malers Grüder bei, es möge eine Copie von Ambrosius Holbein sein, da es mit dessen Bildern in Basel ganz übereinstimme. Herr Grüder hat das wahrscheinlich gesprächsweise und ohne weiteres Nachdenken hingesagt, ohne zu wissen, daß er öffentlich als Gewährsmann citirt werden würde. Nur so erklärt es sich, wenn dergleichen behauptet wird mit Beziehung auf die drei ziemlich unbedeutenden, ganz gefälligen aber

Zweitens: Das Dresdner Exemplar ist offenbar das späte[r] Abweichungen in den Proportionen, namentlich im Verhältniß der tektonischen Umrahmung stammen sichtlich daher, daß der Künstl[er] Darmstädter Bild vor Augen hatte, sich mit kritischem Blick fr[ei] dasselbe stellte und klar empfand, in welcher Hinsicht es zu verbesser[n]

Drittens: Nur das Darmstädter Bild ist durchgängig von [H]selbst gemalt, während bei dem Dresdner die ganze untere Grup[pe] sämmtliches Beiwerk Arbeit eines Gehülfen, wenn auch eines noch [...]lichen und wohlgeschulten, sind, und Holbeins eigene Meisterhan[d] nur in der Madonna mit dem Kinde, die beide wesentlich veränder[t wur]den, offenbart.

Viertens: Während die Behandlung des Darmstädter Bilde[s] den letzten Jahren vor Holbeins erster Reise nach England ent[spricht,] deuten die grauen Schatten bei der Maria und dem Christuskin[d des] Dresdner Bildes auf die Zeit nach 1529 hin, so daß diese Wieder[holung] in die Jahre vor seiner zweiten Englischen Reise, 1529 bis 1531 [...] fallen muß.

Es hat durchaus nichts Unwahrscheinliches, daß Holbein dama[ls den] Auftrag einer solchen Wiederholung übernahm. Trotz mancher Bestel[lungen] von Seiten des Rathes mag es in den Jahren, welche unmittelba[r dem] wilden Bildersturm von 1529 folgten, ziemlich unerfreulich aus[gesehen] haben für die Kunst. Schwerlich hätte er sonst auch die Heima[t zum] zweitenmal verlassen.

Er verfuhr nun auch bei der Wiederholung ganz, wie wir es [...] zu erwarten haben. Mehrfach sahen wir, daß es ihn interessirt[e, nach] Vollendung eines Werkes sich kritisch gegen seine eigene Schöpfung [zu ver]halten, zu erkennen, was noch besser sein könnte und nun mit g[...] Kraft dieselbe Aufgabe noch einmal zu lösen. Das thut er auch h[ier, zu]nächst in der Aenderung der Proportionen. Zu der Breite und Gedr[ungen]heit beim ersten Exemplar lag indeß wohl noch ein besonderer Gru[nd vor,] der beim zweiten fortfiel. Dieses kann, nach der Zeit des Bilder[sturms,] allein für das Haus gemalt sein; das frühere war, seinem Inh[alt]

flachen und etwas trüben kleinen Bilder von Ambrosius. Ich erkläre es für [...] daß ein kunstempfänglicher Blick nach wirklicher Prüfung hier eine Aehnlichkeit m[it dem] coloristischen Meisterwerk finden kann. Wäre Herrn Schäfer das Bild in D[armstadt] sowie die Bilder in Basel bekannt, er würde sich hüten, etwas eben so Keckes wi[e halt]loses auszusprechen.

seiner Größe nach, entschieden ein Kirchenbild und wahrscheinlich für einen höheren Standort bestimmt. Wie bei den Orgelthüren sind auch hier die Gestalten perspectivisch von unten her gesehen. — Holbein schuf sodann im zweiten Bilde etwas ganz Neues in denjenigen Theilen, bei welchen das überhaupt möglich war. Er veränderte die Madonna und ihr Kind, und ersetzte hier die frühere Erscheinung in ihrer strengeren Größe und ernsten Majestät durch die reinste und lieblichste der Mütter, welche je ein Auge gesehen hat.

Aber gerade bei dieser Art des Schaffens ist es nicht allein erklärlich, sondern fast selbstverständlich, daß er da, wo er sich genau an das frühere Gemälde halten mußte, in den Köpfen der Familie, welche er nach mehreren Jahren nicht noch einmal nach dem Leben malen konnte, sondern in der Art und dem Alter wie damals festzuhalten und nach seinem eigenen Bilde zu copiren hatte, keine Neigung zu eigenhändiger Ausführung empfand, sondern sie einem Gehülfen überließ, freilich einem solchen, dessen er sicher war, freilich unter seiner unausgesetzten Leitung.

Nachdem somit das Verhältniß der beiden Exemplare in geschichtlicher Hinsicht bestimmt ist, haben wir noch ein Wort über ihr Verhältniß in ästhetischer Hinsicht zu sagen. Seine besonderen Vorzüge, seine eigenthümlichen Schönheiten hat jedes. Aber mögen im Dresdener Bilde die höheren Proportionen auch ein sichtlicher Fortschritt, mag das ganz neue Marienantlitz wenn auch nicht schöner, so doch anmuthender sein, mag uns hier der Künstler gereifter erscheinen, schließlich gebührt doch dem Darmstädter unbedingt der Preis. Es ist unter den Originalen das Original, es zeigt durchgängig des Meisters eigene Hand, es ist und bleibt der erste frische Wurf. Darum hat dies allein die volle Einheit und den vollen Zauber des Colorits, durch welchen es als das Schönste dasteht, was wir von Deutscher Malerei überhaupt noch besitzen.

Fragen wir aber nach dem, was über Geschichte und Herkunft der beiden Exemplare von heut in aufsteigender Linie bekannt ist, so vermag sich in dieser Beziehung das Darmstädter allerdings mit dem Dresdener nicht zu messen. Von ersterem wissen wir nur, daß es der Vater der jetzigen Besitzerin, Prinz Wilhelm von Preußen, ungefähr im Jahre 1822 in Berlin für 2800 Thlr. von Spontini oder dessen Schwager, dem Kunsthändler Delahaute in Paris, als Geburtstagsgeschenk für seine Gemahlin gekauft hat. Daß es indeß schon früher in angesehenen Händen war, zeigt

der aus dem Anfang des vorigen Jahrhunderts herrührende prächtige
rahmen mit zwei adeligen Wappen.

Das Dresdner Bild wurde für die Galerie im Jahre 1743
Vermittlung des bekannten Grafen Algarotti aus dem Besitz der F
Delfino in Venedig erworben. Der Preis betrug mit allen den
reichen Nebenausgaben 28024 Livres de Venise, deren man damals
auf einen Gulden rechnete*). Nach Venedig, und später, durch Ver
niß, an das Haus Delfino, war das Gemälde durch den holländ
Banquier Avogadro gekommen. Dieser hatte es gegen Schluß des 17.
hunderts aus dem Bankerott des Hauses Löffert zu Amsterdam für
Schuldforderung von 2000 Zechinen erhalten, nachdem es mehrere
zehnte früher der reiche Buchhalter Johann Löffert von dem Schwed
Agenten Michael Le Blon zu Amsterdam um 3000 Gulden erworben
eigentlich, heißt es, für die Königin Maria von Medicis, doch weil di
um jene Zeit, am 3. Juli 1642, starb, mochte er es für sich selbſ
halten haben. Le Blon, ein bekannter eifriger Kunstsammler, dessen
net nach Sandrarts Angaben, gerade für Holbein sehr bedeutend
hatte es, wie derselbe Schriftsteller berichtet, nur „auf inständiges Bi
fortgegeben, dabei aber auch für namhaften Gewinn, da er selbst es
1000 Imperiales (Reichsthaler) in den dreißiger Jahren des 17. Jahrhun
von den Erben des 1626 gestorbenen Rathsherrn Lux Iselin gekauft
Soweit geben gedruckte Nachrichten Aufschluß, namentlich Patins**)
zeichniß der Holbeinschen Werke. Die Quelle aber, aus welcher
schöpft, das von uns schon mehrfach citirte Manuscript des Remi
Fesch, enthält noch eine Randbemerkung, die wahrscheinlich erst ge
wurde nachdem Patin diese Aufzeichnuugen benutzt hatte, und die uns
weiter hinauf leitet. Der Verfasser giebt an, daß sein Großvater gle
Namens, nämlich der 1610 verstorbene Bürgermeister Remigius
das Gemälde dem Lucas Iselin um hundert Goldkronen abgetreten
Die Fesch aber sind mit der Stifterfamilie des Meyer zum Hasen
wandt***). Rosa Irmi (gest. 1609) die dritte Frau des Bürgerme
Fesch, war eine Tochter des Obersten Nicolaus Irmi (geb. 1507,
1552) und der Anna Meyer, welche die Tochter des Bürgermeisters

*) J. Hübner, Verzeichniß d. K. Gemäldegallerie zu Dresden. S. 19. f.
Algarotti's Correspondenz. — **) Laus stultitiae. Baseler Ausgabe von 167
***) Nach einem Stammbaum der Familie Fesch, welchen Herr Apellationsrath
Burckhardt in Basel besitzt. Briefliche Mittheilung von Herrn His-Heusler.

Meyer zum Hasen war, ein Jahr nach Irmis Tode einen Wilhelm Heddenring ehelichte, und, auch diesen überlebend, am 14. August 1558 starb*). Diese Anna ist also die Tochter, welche vorn auf dem Bilde kniet, und demnach können wir das Gemälde rückwärts bis zum Besteller verfolgen, auf dessen weibliche Nachkommenschaft es sich vererbt hat.

Da das spätere Bild der weiblichen Linie gehörte, ist als sehr wahrscheinlich anzunehmen, daß das frühere Bild im Besitz der männlichen war, ja es liegt die Vermuthung nahe, daß vielleicht die Theilung der Familie, welche durch Annas Verheirathung eintrat, die Ursache zur Bestellung des zweiten Exemplares gewesen sei, indem beide Theile sich nicht von dem Kunstwerke trennen wollten, auf dem sie ihre Lieben so schön und lebensvoll vereinigt sahen. Um 1529 wo das Dresdner Exemplar frühestens entstanden ist, kann die Ehe sehr gut stattgefunden haben; damals war Rudolf Irmi 22 Jahre, Anna vielleicht um ein paar Jahre jünger; man heirathete zu jenen Zeiten früh. Es ist gewiß beachtenswerth, daß auch von den 1516 gemalten Bildnissen Meyers und seiner Frau, die ebenfalls durch Erbschaft an Dr. Remigius Fesch gekommen waren, außer dem Original eine gute alte Wiederholung, in gleicher Größe, und offenbar nicht viel später als das Original entstanden, auf dem Baseler Museum vorhanden ist**). Diese Copie wurde sicherlich in ähnlicher Veranlassung gemacht. Die Familie hielt in ihren verschiedenen Zweigen das Andenken an die Ihrigen lebhaft fest.

Die Annahme, das Darmstädter Bild sei auf Meyers männliche Nachkommenschaft übergegangen, würde auch erklären, weshalb über dieses keine ältere Tradition vorhanden ist. Jacob Meyer zum Hasen war, wie wir gleich sehen werden, ein Haupt der katholischen Partei, deren wichtigste und angesehenste Persönlichkeiten nach den Bildersturm-Unruhen des Jahres 1529 auswanderten. Daß Jacob Meyer dies ebenfalls gethan, möchte man daraus vermuthen, daß seine Grabschrift bei Tonjola nicht zu finden ist, der sich dieselbe, wäre sie vorhanden gewesen, sicher nicht hätte entgehen lassen. So mag das Bild mit seinen Besitzern früh nach außerhalb gekommen sein.

*) Grabschrift in Tonjola's Basilea sepulta S. 219. — **) Nach dem Katalog gleichfalls aus der Sammlung Fesch.

Fassen wir die Bildnißköpfe des Darmstädter Gemäldes in das Auge, so läßt sich deutlich erkennen, daß manches Jahr an Meyer und seiner Hausfrau vorübergegangen, seitdem sie Holbein, gleich nach seinem Eintreffen in Basel zuerst gemalt. Dennoch sehen wir bei dem Manne noch dasselbe kluge, feine energische Gesicht, wieviel Stürme des Lebens auch darüber hingeweht, und seine Gattin Anna Tschekapürlin, läßt sich in der mittleren der drei weiblichen Gestalten nach der Aehnlichkeit unzweifelhaft herausfinden. Der Reiz der Jugend ist dahin, aber es sind dieselben regelmäßigen Züge und die schönen dunklen Augenbrauen, ja was uns in ihrem Ausdruck damals so besonders ansprach, das zarte, zurückhaltende Wesen, hat sie sich noch immer bewahrt und ist dabei ganz die einfache verständige Hausfrau.

Wir haben Jacob Meyers Geschichte bis zum Jahre 1521 verfolgt, wo er sein Amt verlor, aus politischen Gründen, aber nicht ohne eigene Schuld, weil er unerlaubte Französische Pensionen genommen. Einen zu strengen moralischen Maßstab dabei anzulegen müssen wir uns hüten. Wie wenig lobenswerth die Sache auch ist, das Empfangen von Pensionen war damals ganz hergebracht. Aller Orten in der Schweiz, besonders in Bern, wissen wir es von den tüchtigsten und würdigsten Männern, daß sie solche bezogen. Ueber Meyers weitere Schicksale sind wir nur wenig unterrichtet. Als Anfang des Frühlings 1524 von Basel aus 200 freie Knechte mit einem freien Fähnlein ausziehen, um sich den Franzosen in Italien anzuschließen, wird als Hauptmann ein Jacob Meyer genannt, von welchem Ochs*) vermuthet, er sei unser Bürgermeister gewesen. Ein gleichzeitiges Rathschreiben, welches den Hauptmann „Jacob zum Hasen" nennen, bestätigt diese Annahme**). Meyer hatte sich schon früher als Kriegsmann ausgezeichnet; 1507 war er Fähndrich bei den Baseler Völkern gewesen, die in Französischem Dienst nach Genua zogen, 1510 und 1512 Hauptmann über die Baseler Hülfstruppen, welche dem Papst Julius II. bewilligt worden waren. So mochte denn auch jetzt der an ein thätiges Leben gewöhnte Mann auf solche Weise in der Fremde die Wirksamkeit suchen, die ihm daheim verschlossen war. Dann hört man wieder im Jahre 1527 von ihm, wo er unter dem 4. Mai im schwarzen Buch vorkommt, indem beschlossen wird, die gegen ihn verhängte Urphede, das heißt Ausschließung von allen öffentlichen Aemtern verbunden mit dem Eid, über die Rathsgeheimnisse nichts offenbaren zu wollen, nicht aufzuheben***). Im Jahre 1529,

*) Ochs. V. S. 470. — **) Mittheilung von Herrn His-Heusler. ***) Dessgl. Schwarz-Buch Fol. 13.

während der Unruhen, welche dem Bildersturm vorangingen, ist Jacob Meyer zum Hasen Wortführer der bewaffneten katholischen Opposition. Daß er sich dieser anschloß und der neuen Lehre feindlich war, welche von seinen Nachfolgern, besonders seinen Namensgenossen, Adelberg Meyer und Jakob Meyer zum Hirtzen (Hirschen) immer mehr begünstigt wurde, ist auch aus äußeren Gründen sehr erklärlich. Die Reformatoren, Zwingli an der Spitze, waren es, welche am nachdrücklichsten gegen den Unfug der Französischen Jahrgelder eiferten und denen er schon deshalb gram sein mußte.

So spricht er denn auch in diesem Madonnenbilde deutlich seine Gesinnung und sein alt-katholisches Glaubensbekenntniß aus. Der Künstler, der es malte, gehörte freilich innerlich der entgegengesetzten Richtung an; aber Holbein stand über diesen Dingen und malte die Darstellung nicht im kirchlich orthodoxen, sondern im höchsten rein-menschlichen Sinn. Bei dem Bürgermeister dagegen ist es bestimmte Absicht gewesen, zu einer Zeit, wo die neue Lehre immer lebhafter eindrang und selbst im städtischen Regimente die Oberhand gewann, eine passende Gelegenheit zu benutzen, um vor jedermanns Augen sich und sein ganzes Haus hinzustellen in Verehrung der heiligsten Jungfrau und Mutter und unter dem Segen des göttlichen Kindes, das sie trägt.

Aber halt! an dieser Stelle muß ich mich auf Einwürfe von vielen meiner Leser gefaßt machen. „Das Kind, welches sie trägt, ist ja nicht das göttliche", wird man mir entgegnen, und so muß ich, ehe ich über das Werk das sagen darf, was ich sagen will, mich zu einem Excurse, der mir sehr wenig behagt, verstehen.

Mag der Inhalt des Gemäldes auch so einfach sein, daß hier gar kein Zweifel möglich scheinen sollte, die Meinungen sind dennoch darüber getheilt, zwar nicht in der Wissenschaft, aber beim größeren Publicum. Allgemein ist die Ansicht verbreitet, das Kind auf dem Arme Marias sei nicht das Christuskind, sondern ein krankes Kind des Bürgermeisters. Dies wiederholt sogar die Unterschrift des Steinla'schen Kupferstiches, das spricht jetzt Einer dem Andern nach, im guten Glauben, es sei eine alte Sage, die sich von jeher an das Bild geknüpft. Wie schwer es auch ist, die erste schriftliche Quelle dafür nachzuweisen, so steht es doch fest, daß Dresden die Geburtsstätte dieser „Sage" ist und daß sie ihren Ursprung der Zeit der Romantiker und den Kreisen der Romantiker verdankt. Man hat Friedrich Schlegel für dieselbe verantwortlich machen wollen, indeß

scheint ihr eigentlicher Urheber Ludwig Tieck zu sein. Das bestätigt das Zeugniß von Waagen, dem Neffen Tiecks, der mir mündlich mitgetheilt, der Dichter habe ihm diese Deutung früher als seine eigene Meinung ausgesprochen. Indeß müssen wir uns hüten, Tieck zuviel aufzubürden. Schwerlich ist das mehr als ein flüchtig hingeworfener, von anderer Seite lebhaft aufgegriffener Einfall gewesen, an welchem der Urheber selbst gewiß nicht besonders fest gehalten hat. Wenigstens versicheren Andere, die Tieck nahe standen, nie etwas derart von ihm gehört zu haben; das hat, um einen Zeugen namhaft zu machen, besonders Friedrich von Raumer mit Bestimmtheit erklärt, obwohl er sich deutlich erinnert, gerade über dies Bild öfters mit dem Dichter gesprochen zu haben.

Die Deutung gehört aber nicht blos ihrer Entstehung, sondern auch ihrem Wesen nach der romantischen Periode an, welche das große Verdienst hat, uns die vaterländische Vorzeit zuerst wieder erschlossen zu haben, aber noch nicht darüber hinauskam, in diese manches von dem Ihrigen hineinzutragen. Die ganze Sache hat einen modern-sentimentalen Beigeschmack, und wenn wir dasjenige gegenwärtig haben, was die damalige Zeit überhaupt künstlerisch darstellte, wird uns kein Anklang an eine derartige Empfindung und Auffassung begegnen. Das ist das einzige Mittel sie zu prüfen. Der Kundige muß sie der Zeit Holbeins mit eben solcher Sicherheit absprechen, als er z. B. dem dreizehnten Jahrhundert ein Renaissanceornament absprechen kann.

Die Veranlassung zu jener Deutung gab denn auch nichts Anderes als ein Mißfallen an dem Kinde auf Marias Armen, das man nicht schön genug fand, um das Christuskind zu sein. Für jeden, der Deutsche wie Italienische Madonnenbilder kennt, wird das gar nichts Befremdendes haben, denn das Kind läßt fast überall am meisten zu wünschen übrig, was nicht nur der schwierigen Beobachtung der kleinen Modelle, sondern auch der Aufgabe selbst zuzuschreiben ist, welche es nahe legt, dem Kinde einen Ausdruck zu geben, der über das einfach Kindliche hinausgeht. Jeder Unbefangene wird zugeben, daß, sobald die heilige Jungfrau auftritt mit einem Kinde auf den Armen, dies zunächst für das Christuskind zu halten ist. Soll es etwas Anderes bedeuten, so muß dies klar und merklich motivirt sein. Das ist hier aber nicht der Fall; im Gegentheil die unleugbar segnende Handbewegung des kleinen Knaben paßt für das Christuskind allein. Hätte Jakob Meyer in dieser Art und mit dieser Geberde sein eigenes Kind darstellen wollen, es wäre eine zweideutige Spielerei

mit dem Heiligen gewesen, welche man in jener Zeit sich nicht erlaubt hätte, welche besonders unser Bürgermeister sich nicht erlaubt haben würde, der sich hier recht entschieden zeigen wollte als den treuen Bekenner seines alten Glaubens in einer andersdenkenden Zeit.

Hätte aber wirklich das dargestellt werden sollen, was die moderne Deutung behauptet, nämlich ein krankes Kind, das die Madonna tröstend oder heilend in ihre Arme nimmt, so war Holbein wohl der Mann, um eine solche Vorstellung klar und sichtbar in die Erscheinung zu rufen, so daß gar kein Zweifel Raum hätte. Holbein hätte es sich nicht nehmen lassen, das wie ein wirklich geschehenes Ereigniß darzustellen, welches als etwas Plötzliches wirkt und alle Anwesenden auf die mannigfaltigste Art lebhaft in Anspruch nimmt. Er hätte die Uebrigen, namentlich die Mutter, zu dem Kinde in irgend eine besondere Beziehung gesetzt. Gerade die dramatische Bewegtheit und die lebhafte Schilderung des Geschehenden lernen wir in so vielen Werken als Holbeins eigentliches Element kennen.

Bis jetzt haben wir aber nur von der einen Hälfte dieser Deutung gesprochen, weil die andere sich so in das Ungereimte verliert, daß sich kaum darüber reden läßt. Man will nicht nur in dem Knaben auf Marias Armen ein krankes Kind des Bürgermeisters erblicken, sondern behauptet zugleich, das andere nackte Knäblein, das unten steht, sei das Christuskind, das die Jungfrau unterdeß auf den Boden gesetzt, um das andere zu sich zu nehmen. Dieser Gedanke verliert sich völlig in das Abgeschmackte. Käme die Madonna, um ein fremdes Kind in den Arm zu nehmen, so hätte sie ihr eigenes gleich von vornherein zu Hause lassen können, und geriethe nicht in die Versuchung, es so bei Seite zu stellen wie man gelegentlich eine Geräthschaft aus der Hand legt. Wenn allerdings die eigene Mutter so mit dem göttlichen Kinde umgeht, dürfen wir uns nicht wundern, daß ihr böses Beispiel die guten Sitten verdirbt, und die sonst so andächtige Stifterfamilie von dem kleinen Heiland auch nicht die mindeste Notiz nimmt, daß keiner ihn nur mit einem Blick ansieht, und der kniende blonde Jüngling ihn auf eine Weise, die doch die Vertraulichkeit etwas gar zu weit treibt, mit beiden Händen umfängt. Ja das Knäblein selbst macht auch gar keinen Versuch, die Rolle, die ihm aufgebürdet ist, nur einigermaßen zu erfüllen. An Allem, was vorgeht, nimmt es keinen Theil, und ist ganz nach Kindesart heiter spielend mit sich selbst beschäftigt.

Herr Schäfer[1]) freilich ist scharfsinnig genug, die Bewegu linken Hand so aufzufassen, als ob der Knabe den Betenden seine densgruß ertheilte. Eben so scharfsinnig fährt er dann folgende fort: „Wir können doch in keinem Falle annehmen, daß Holbein so gehandelt haben sollte, ein zur Familie Meyer gehörendes Kind in Votivgemälde nackend vorzuführen" u. s. w. Ein gutes Stück Ke losigkeit gehört dazu, um das zu sagen. Zu einer Zeit, wo ein kleidetes Kind aus der Familie Anstoß erregt hätte, wäre ein unbek Christuskind ganz ebenso anstößig gewesen. Daß auf den Bilde Christuskind gewöhnlich nackend vorkommt, hat einzig und allein seinen Grund, daß man zu jenen Zeiten ganz kleine Kinder gew nackend sah. In Italien findet man das heute noch beim Volk. Schäfer würde es wohl ebenfalls sehr unanständig finden, wenn ih mal ältere Miniaturen in die Hand kommen sollten, und er darin die Leute in Gegenwart von Anderen mit bloßen Armen und nackte im Bette liegen sähe, zu einer Zeit, wo es noch keine Nachthemde

Das Mißliche dieser Deutung mußte man allmälig auch da emp wo die größte Deutungslust vorhanden war. Daß in neuerer Ze andere Auslegungsversuche auftauchten, ist dafür das klarste Anzeiche ist mehrfach behauptet worden, das Kind auf Marias Armen sei ein Kind des Bürgermeisters, der unten stehende Knabe aber dasselbe nachdem es auf Anrufung der Madonna wieder gesund geworden. ist schon vor mehreren Jahren durch Mrs Jameson[2]), dann durch Si ausgesprochen; ganz kürzlich aber wurde es in einer Broschüre von unfreiwilliger Komik durch einen Herrn Victor Jacobi wieder a Tapet gebracht, der sich unendlich viel auf diese neue Idee zu that[4]). Diese Auslegung ist an sich weit vernünftiger als die

---

[1]) Die Dresdner Gallerie, III. Band. — Kürzer im Text zu den Hanfstä Photographien. — [2]) Legends of the Madonna as represented in the fine art London 1857.

[3]) Gesch. der bildenden Künste im Königreich Bayern. — Sighart führt a Deutung auf Tieck zurück, doch, nach brieflicher Mittheilung, ohne einen genauen weis dafür zu haben; es sei eine Tradition, welche sich im Kreise der Boiss München erhalten habe.

[4]) „Neue Deutung der beiden nackten Knaben auf Holbeins Madonna und Momente im Dresdener Gemälde. Nebst Bemerkungen über Madonnenbilder ü und das Sixtinische in Dresden und das Deger'sche in der alten Jesuitenkirche z dorf insbesondere." Leipzig, in Commission bei Rudolph Weigel, 1865. Urspr vom Verleger unterdrückter Titel: „Die beiden rohen Knaben auf Holbeins Madonna a

sie widerspricht an und für sich nicht, wie jene, dem Geiste der älteren Kunst. Aber die Annahme ist geschmacklos; wie kann man glauben, Holbein habe zwei nacheinander folgende Momente in diesem Bilde verbunden, das von so wunderbarer Einheit der Stimmung ist? Ein solches Zusammenstellen des zeitlich Verschiedenen kommt bei ihm noch viel seltener vor als bei den ersten Meistern Italiens.

Von unbestrittener Originalität ist dagegen die Ansicht des Herrn Schäfer*), der behauptet, das Kind unten sei das Christuskind, das Kind oben die der Madonna übergebene Seele einer unten knieenden Verstorbenen. Daß die Seele unter Kindesgestalt niemals in dieser Verbindung vorkommt, daß die Vorstellung überhaupt für Holbein zu alterthümlich ist, daß ein Kind von „schwächlichem, kränkelndem Aeußern", wie er sagt, eine sehr unangemessene Darstellung für die von aller irdischen Pein befreite Seele wäre, daß man endlich Bedenken tragen müsse, ein Kind männlichen Geschlechtes für die Seele einer Frau zu halten, hat er sich nicht überlegt. Die Urheber dieser neuen Erklärungen haben das Unstatthafte der früheren theilweise eingesehen, aber nicht den Schritt gethan, welcher der einzig richtige wäre, nämlich von jeder Deutung abzusehen. Von der älteren Auslegung verwirft der Eine diese, der Andere jene Hälfte und thut dann etwas von dem Seinigen hinzu. Die Deutungslust übt die Kritik über sich selbst, indem sie sich zersplittert; der Irrthum kann mannigfaltig sein, während es stets nur eine Wahrheit giebt.

Wenden wir uns, um mit der Frage abzuschließen, noch einmal zu dem Punkte, welcher den Anlaß zum Deuten gab, dem Aussehen des Christuskindes. Ich gab zu, daß es auf dem Gemälde das am wenigsten Ansprechende ist; daß aber sein Aussehen ein „kränkliches" sei, kann ich nicht finden. Man würde das auch niemals behauptet haben, wäre das allgemein bekannte Exemplar nicht das Dresdner, sondern das Darmstädter gewesen, auf dem das Kind lächelt, und jene grünlich-grauen Töne im Fleisch nicht vorhanden sind. Daß man gerade in Dresden über den Gesundheitszustand des armen Kindes so ungünstig urtheilte, hat seinen ersten Grund darin, daß man unwillkürlich es mit dem Kinde auf dem anderen Hauptbilde der Galerie, der Sistina, verglich. Diese entwickelten Formen hat Holbeins Christusknabe allerdings nicht. Rafael hat in der Erwägung, daß Kinder in so frühem Alter nicht schön sind, einen Knaben

*) Dresdener Galerie. III. — Text zu den Hanfstängl'schen Photographien.

von mindestens drei, vier Jahren auf die Arme der Jungfrau gesetzt, den zu tragen ihr ziemlich schwer fallen muß. Das widerstrebt dem Wahrheitsinn Holbeins. Das Kind, welches er in Marias Arme legt, ist in dem Alter, in welchem es noch ganz in die Mutterarme gehört.

Zweitens liegt das minder Gefällige wesentlich in der Haltung, die nicht glücklich gewählt ist und vom Oberkörper zuviel sehen läßt, während der Hals und die durch Marias Hände verdeckten Beine zusehr verschwinden. Die Wendung des Körpers läßt den vorgestreckten segnenden Arm in sehr starker Verkürzung sehen, die vollkommen richtig, sogar mit höchster Meisterschaft gezeichnet, aber hier nicht ganz am Platze ist. Aber Stellungen ähnlicher Art kommen bei Holbein nicht blos in diesem einen Falle vor. Die Christuskinder auf den vorhergenannten Orgelflügeln und auf einer Madonnenzeichnung mit der Ansicht von Luzern im Hintergrunde, die wir schon früher erwähnten*), sind diesem nahe verwandt. Der Künstler hat hier über einer gewissen schwierigen Stellung studirt, in der er sich stets von neuem versuchte, die aber ganz mit der Schönheit in Einklang zu bringen, ihm noch nicht völlig gelang. Am glücklichsten ist die Lösung bei den Orgelthüren.

Aber wir finden nicht nur eine ähnliche Haltung, sondern auch ganz das nämliche Köpfchen wieder, welches entschieden porträtartig und durchaus nicht schön in den Zügen ist. Daß sich Holbein nun das Bürgermeisterkind nicht immer zum Modell genommen haben kann, liegt auf der Hand. Das Christuskind auf den Orgelflügeln ist nicht nur in der Haltung sondern auch in der Gesichtsbildung ähnlich; auf einem kleinen Bilde von 1526 in Basel, das wir gleich besprechen werden, kommt neben einer schönen Venus der wirklich recht häßliche Kopf eines kleinen Amor vor, der ganz hiemit übereinstimmt. Von diesem aber bemerkt schon Waagen**), der Maler habe ihm die keineswegs schönen Züge seines jüngsten Kindes geliehen, wie das wahrscheinlich 1529 entstandene Familienporträt beweist. Ich möchte hinzusetzen nicht nur mit dem jüngsten Kinde, einem kleinen Mädchen, sondern mit beiden, auch mit dem etwa fünf bis sechs Jahre alten Knaben, finde ich eine auffällige Aehnlichkeit. Gerade dieser älteste Knabe kann, als Holbein die Orgelflügel und das erste Exemplar der Madonna malte, im entsprechenden Alter gewesen sein. Holbein war gewohnt, genau nach dem lebenden Modell zu arbeiten, weil er die Natur

*) S. 217. **) Kunstwerke und Künstler in Deutschland II. S. 277.

stets in ihren feinsten Aeußerungen belauschte. Das hatte er bei dem eigenen Kinde am bequemsten. Blieb er dem Vorbild auch in den nicht sehr schönen Zügen treu, so werden wir dem Vater verzeihen was wir dem Künstler verargen.

Wir haben sorgfältig allen ästhetischen Bedenken Rechnung getragen, welche sich gegen Holbeins Christuskind erheben könnten. Aber dieses Kind hat andrerseits auch manches eigenthümlich Schöne, und das wird heut vollkommen übersehen. Ich rede nicht von der feinen Modellirung, von der meisterhaft durchgeführten Verkürzung in Aermchen und Gesicht, sondern von der eigenthümlichen Empfindung, die hier zu Grunde liegt. Mag im ersten Exemplar das Knäblein lächeln, mag es im zweiten so ernst und eigen wehmüthig blicken, in der Art wie es sich an die Mutter schmiegt, sein Händchen auf deren Brust, sein Köpfchen auf die Hand legt, und wie dann die Mutter wieder ihre Wange an das Kleine schmiegt, liegt eine so unaussprechliche Feinheit und Innigkeit des Gefühls, wie ich sie nur in diesem einen Bilde gefunden. Ganz andere, erhabene Wunder sind es, die Rafael in seiner Sistina verkündet, aber von den Marienbildern des großen Urbiners, welche die Madonna recht eigentlich als Mutter zeigen, weiß ich keines, selbst die entzückende Madonna della Sedia nicht ausgenommen, welches dies Mutterverhältniß so tief und herzenswarm giebt, wie Holbein hier. Wer das nicht nachempfindet, wer sich diese Schönheit des Bildes durch widersinnige Deutungen verkümmern will, für den ist ein solches Bild überhaupt nicht da. — Noch ein Zug ist besonders fein und besonders bezeichnend für Holbein. Die Aufgabe bringt es mit sich, daß er sein Christuskind segnen lassen muß. Es mag überraschend sein, daß dies in unserem Bilde nicht nach ritueller Form und sogar mit der linken Hand geschieht. Für Holbein, den Realisten, aber kann das Kind nichts weiter als ein Kind sein. Ihm kommt es darauf an, auch durch die segnende Geberde der echten Kindlichkeit keine Gewalt anzuthun, und es gelingt ihm auch, diese Bewegung ganz ungezwungen und rein natürlich zu motiviren.

Was das Bild nicht ist, haben wir uns klar gemacht, und sind nun so weit, um endlich nach dem, was es ist, fragen zu können. Sein Inhalt und seine Größe hatten uns bewiesen, daß es nicht für das Haus, sondern für die Kirche gemalt ist. Dennoch kann es unmöglich ein Altarbild sein. Erstens waren damals in Deutschland noch die Flügelaltäre allgemein gebräuchlich; Holbeins Madonnenbild hat keine Flügel, und kann auch nie

welche gehabt haben, denn was auf den Flügeln seinen Platz finden müß die Stifterfamilie, sehen wir auf der Tafel selbst. Zweitens kann es a seiner Darstellung wegen kein Altarbild sein, auch nicht für eine besond Marienkapelle, denn das religiöse Element tritt hier nicht als ein Selbständiges auf, sondern ist nur da in Bezug auf die Familie, wel durchaus die Hauptsache bildet.

Doch die höchst seltenen Arbeiten rein decorativen Charakters, wir eine in den Orgelthüren kennen lernten, ungerechnet, gab es überha blos zwei Gattungen von Kirchengemälden: neben den Altarbildern nä lich die Votivbilder. Von diesen aber besteht die bei weitem grö Anzahl aus Epitaphen. Auf solchen sieht man vor einer heiligen Perf oder bei einer heiligen Scene ganze Familien knien, die Verstorbenen den Lebenden vereinigt. Der Tod eines Familiengliedes gab hier die Ve anlassung, für die ganze Familie ein Gedächtnißbild zu stiften, an d Platz, wo auch den Uebrigen ihre Ruhestätte bereitet war. Läßt sich nachweisen, daß eine Darstellung, wie wir sie auf der Meyerschen Ma donna sehen, gerade auf Epitaphen vorzukommen pflegt, so spricht Wahrscheinlichkeit dafür, daß auch unser Bild ein Epitaph gewesen.

Unsere Ansicht scheint sich der des erwähnten Herrn Schäfer zu näher der auf dem Bilde eine Verstorbene vermuthet und die kühne Idee h das Kind auf Marias Armen stelle deren Seele vor. Aber es ist eb nur eine scheinbare Uebereinstimmung. Seine abenteuerliche Deutu schneidet ihm der Beweis aus dem Inhalt des Bildes, den wir führ wollen, ab; auch scheint er sich über den Begriff eines Epitaphs nicht ve klar zu sein, da er das Wort gar nicht gebraucht und sich mit einer f verrätherischen Unbestimmtheit ausdrückt: das Gemälde sei „als ein Vot bild oder wohl auch als bloßes Familiengedächtniß" ausgeführt. Der einzi Beweis, den Herr Schäfer beibringt, beschränkt sich darauf, daß er großer Costümgelehrsamkeit darzuthun sucht, die Frau der Madonna nächst — er hält sie irrthümlich für die Gattin des Bürgermeisters trage nicht die Kleidung einer Lebenden, sondern einer Todten. Er gi keine Quellen an und wird auch wohl keine haben, denn soviel ich w — und Anfragen bei den ersten Costümkennern, Hermann Weiß und Ja Falke, haben das bestätigt —, hat es eine besondere Todtentracht n gegeben. Auf den Epitaphen knieen die Verstorbenen ganz wie sie sich Leben, namentlich beim Kirchgang, trugen. Manchmal — wie wir auf Holbeins Epitaph des Bürgermeisters Schwartz gefunden — sind

durch ein kleines Kreuz als Abgeschiedene bezeichnet. Oft giebt auch nur die Umschrift des Rahmens — welcher bei den zwei Exemplaren der Meyerschen Madonna nicht mehr der alte ist — die Todten an. Zu einem besonderen Todtenhabit gehört weder, wie Herr Schäfer meint, der ärmellose Mantel — auf dem Epitaph der Familie Schwartz trägt ihn die dritte lebende Frau des Bürgermeisters so gut wie die zwei verstorbenen — noch auch die Rise am Kinn; diese ist überhaupt die Tracht der verheiratheten Frauen; auch die danebenknieende Frau Anna Meyer trägt eine solche, nur daß sie der Künstler, um ihr Gesicht zu zeigen, das Kinn aus dieser unschönen Umhüllung etwas emporheben läßt. Obwohl nun diese Beweise gleich Null sind, ist es doch sehr möglich, daß, wenn das Bild überhaupt ein Epitaph ist, diese Frau der Madonna zunächst die Verstorbene darstellt. Vom Bürgermeister selbst wie von der Tochter besitzen wir Nachrichten aus späterer Zeit; von diesen Beiden wie von der Gattin haben wir außerdem die nach dem Leben gezeichneten Bildnißköpfe im Baseler Museum, so daß nur die Wahl bliebe zwischen der älteren Frau, in der wir offenbar die Mutter oder Schwiegermutter des Bürgermeisters vor uns haben, und einem der beiden Knaben. Aber mit Kindern machte man damals nicht soviel Umstände; die Sterblichkeit unter ihnen war bei dem sehr tiefen Standpunkte der medizinischen Behandlung ungeheuer, und so wäre es vielleicht nicht ganz wahrscheinlich, daß man beim Tode eines Knaben zur Stiftung eines so großen und werthvollen Epitaphs Veranlassung genommen. Uebrigens käme auf diese Frage nur in dem Falle etwas an, daß aus jener Zeit Sterberegister vorhanden wären, in denen sich für diese Vermuthung vielleicht eine Bestätigung finden und die Zeit der Stiftung ermitteln ließe.

Die zahlreichen gemalten Epitaphe, die wir in Deutschen Kirchen haben, und die meistens der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts und dem Anfang des sechzehnten angehören, weisen die verschiedensten heiligen Darstellungen auf, denen stets die Stifterfamilie beiwohnt. Wir finden zum Beispiel den gekreuzigten oder verspotteten Christus, den Erlöser vom ewigen Tode, oder das Ende der heiligen Jungfrau, welches zum Vorbilde seligen Sterbens dient, oder neben vielem Anderen auch das, was dies Holbeinsche Bild zeigt: Maria als Mutter des Erbarmens, welche ihren Mantel über die vor ihr Knieenden breitet. Daß dieses in unserem Gemälde der Fall ist, übersehen viele Beschauer gänzlich, sonst hätte das Deutungswesen unmöglich so weit um sich greifen können. Links

ruht der Mantel leicht auf der Schulter des Bürgermeisters, rechts breitet er sich aus, um auch die Frauen zu umfangen. Dies Motiv ist dabei in so feiner und discreter Weise behandelt, daß es in künstlerischer Hinsicht nicht stört.

Die Mutter Gottes in dieser Auffassung, nämlich die Verehrenden unter ihrem Mantel sammelnd, kommt allerdings auch ohne das Kind vor, wenngleich dies seltener ist. Das aber scheint einen rein äußerlichen Grund zu haben: sie kann das Kind nicht halten, weil sie die Hände braucht, um den Mantel über die Knieenden auszubreiten. Den besten Beweis dafür giebt ein Relief, das sich in Venedig über dem Eingang der Scuola della carità befindet. Mit beiden Händen faßt sie den Mantel, welchen Engel über die Mitglieder der Bruderschaft zu ihren Füßen breiten helfen; das segnende Kind aber, das sie eigentlich in den Armen halten müßte, ist auf der colossalen, ihre ganze Brust bedeckenden Agraffe angebracht, welche den Mantel zusammenhält [1]). In späterer Zeit ist sie stets, wenn sie in dieser Weise ohne Kind erscheint, deutlich als Fürbitterin charakterisirt. So auf einem schönen Gemälde von Fra Filippo Lippi im Museum zu Berlin [2]); hier steht sie mit betend aneinandergeschlossenen Händen, und Engel spannen ihren Mantel über fünfunddreißig vor ihr knieende Personen aus. Bittend wendet auch die Jungfrau ihr Angesicht empor auf einer Sandsteingruppe dieses Inhaltes an einem Mittelschiffpfeiler von St. Stephan zu Wien. Manchmal erscheint auch derjenige, an welchen Maria ihre Fürbitte richtet, der thronende Christus, in der Höhe; so auf der berühmten Madonna della Misericordia von Fra Bartolomeo in S. Romano zu Lucca, oder, um ein Deutsches Beispiel zu nennen, auf einem Bilde von Hans Scheuffelein in der Klosterkirche zu Heilsbronn [3]).

Viel häufiger aber kommt die Mutter des Erbarmens mit dem Kinde vor, bei welchem in diesem Falle die Geberde des Segnens gewöhnlich ist [4]), wie wir das auch auf der Holbeinschen Madonna sehen. Dann ist sie nicht mehr die Erbitterin, sondern bereits die Bringerin der Gnade, was sie allein durch das Kind zu sein vermag. Das bedeutendste Beispiel dieser Vorstellung aber, welches nächst der Meyerschen Madonna aus der damaligen Deutschen Kunst vorhanden ist, kommt gerade bei einem Epitaph vor. Es ist das steinerne Grabmal der Familie Pergensdorfer von

---

[1]) Abgebildet in Mrs. Jameson, Legends of the Madonna. S. 80. [2]) Nr. 95 [3]) Waagen, Künstler und Kunstwerke in Deutschland. I. S. 304. [4]) Mrs. Jameson Legends of the Madonna. S. 96.

Adam Krafft in der Frauenkirche zu Nürnberg. Da steht die Jungfrau mit dem Kinde, zwei Engel halten über ihrem Haupte die Krone, zwei andere breiten ihren Mantel über die kleinen Gestalten zu ihren Füßen aus, hier die Vertreter aller Stände, vom Papst und Kaiser an, dort die Familie.

Im Holbeinschen Bilde sind die unten Knieenden aber nicht mehr in kleinerem Maßstabe gehalten, sondern annähernd von gleicher Größe wie die Heilige selbst. Das ist der Fortschritt der neuen Zeit, welche sich mit jenem alterthümlichen Gebrauch nicht mehr befreunden kann. Dadurch gewinnen die Bildnisse das Uebergewicht, was auch geschichtlich ganz begründet ist, denn von nun an neigt sich auch das Grabdenkmal immer mehr dem bloßen Bildniß zu. Aber nicht nur in dieser Hinsicht zeigt sich ein großer Fortschritt gegen das Werk des Adam Krafft. Auffassung und Composition sind durch und durch einheitlicher und einfacher, wirksamer und durchdachter. Dort war das Kind nicht anders beschäftigt, als daß es spielend die Mutter liebkoste, und diese schwebte hoch über den Betenden, von Engeln umgeben. Holbein aber hat die Vorstellung so sehr wie es nur irgend möglich ist aus dem Symbolischen in die volle Wirklichkeit gerufen.

Nicht über Wolken erscheint hier die göttliche Mutter, sie thront nicht in himmlischen Fernen, sondern auf den Boden dieser Erde, mitten unter die frommen Betenden ist sie hingetreten, sie steht auf demselben Teppich, auf dem diese knieen. Nicht mehr als Erscheinung, sondern leibhaft und wirklich ist sie da, und recht in ihrer Eigenschaft als Mutter, die wir so schön ausgedrückt sahen in ihrem Verhältniß zum Kinde, die sich aber ausdehnt auf Alle, welche unter ihr knieen. Und deshalb steht sie ihnen und uns so menschlich nahe trotz der schimmernden Königskrone auf ihrem niederwallenden goldblonden Haar. Mag sie im Darmstädter Bilde in strengerer Würde erscheinen, mag im Dresdner weiche, bezaubernde Anmuth über sie ausgegossen sein, beidemal spricht sich anspruchslose Lauterkeit und Herzensunschuld, demuthsvolle Innigkeit und seelenvolle Tiefe in ihrem Angesicht aus. Kein Gefühl aber lebt stärker in ihr, als das völlige Sichselbstvergessen, das ganz Aufgehen in dem Kinde, das sie trägt. Nur um den Segen des fleischgewordenen Gottessohnes zu bringen, ist sie da; sie ist nur da, indem sie und damit sie das Kind trägt. Mit beiden Händen hält sie es, sie die bescheidene Magd des Herrn, die sich kaum werth hält des köstlichen Gutes, das in ihren Armen ruht. Mutter und Kind sind wie eine Gestalt, erfüllen eine Function. Dies segnet, und sie trägt;

nicht die Geberin, nur die Trägerin der Gnade kann sie sein
sie sein.

Völlig ergriffen aber vom Bewußtsein dieser Gnade kniet d
Bürgermeister mit den Seinen, Mutter, Weib und Kindern, Leben
Heimgegangenen, unter ihr: ganz nach dem alten Brauch, ihr zur
die Männer, ihr zur Linken die Frauen. Ernste Stimmung der
breitet sich über sie Alle, und Jeder nimmt nach seiner Art T
Gebet. Feste, ruhige Heilsgewißheit ist es bei den älteren Frauen, g
frohe, begeisterte Ueberzeugung beim Bürgermeister, ernstes, halb
menschliches Versunkensein bei der jungen Tochter, was freilich nur im
härter Bilde zu sehen ist. Gebetsam, wie er durch fromme Unte
gelehrt ward, kniet der halberwachsene Jüngling da, und das Klei
derchen, das er hält und umschlingt, kann noch nicht wissen um
was vorgeht: in kindlicher Unbefangenheit steht es unter den An
da; aber an dem Heil von oben, das ihnen Allen gewährt wird,
auch unbewußt Theil. Demüthig wagt von ihnen keines aufzuscha
der Himmelserscheinung Aug' in Auge zu begegnen; aber die volle,
Gewißheit der Gemeinschaft mit dem Heiligen durchdringt sie Alle u
sie verbunden, und von der Hand des göttlichen Kindes, die mild
ausgebreitet ist, strömt auf sie nieder sein Segenswunsch: Fr
mit euch!

XV.

Fortschritte der Reformation. — Unruhen in der Stadt. — Stocken alles Kunstbetriebes. — Ein Document vom Jahre 1526. — Holbeins häusliche Verhältnisse. — Sein Familienbild. — Urkundliche Nachrichten über Frau und Sohn. — Holbeins Reise nach England. — Die zwei Bildnisse einer „Offenburgin". — Weibliches Bildniß in Wien. — Die Zeichnung mit dem Seeschiff in Frankfurt.

Die Reformation nahm in Basel guten Fortgang. Trotz allen Widerspruches von Seiten des Weihbischofs und der Universitätsregenz ließ der Rath öffentliche Disputationen über verschiedene Religionspunkte zu, selbst über die Priesterehe. Und überall blieb der Sieg auf Seiten der neuen Richtung; es nahm, wie gleichzeitige Quellen melden, Gottes Wort sehr zu. Die Frauenklöster wurden im Jahre 1524 geöffnet, den Nonnen freigestellt, sich zu verehelichen. Oekolampad ward vom Rathe zum Professor der Theologie ernannt, und las unter großem Zulauf in Deutscher Sprache. Noch war ihm freilich zur Bedingung gemacht worden, keine wichtigere Neuerung in Religionssachen ohne Vorwissen des Rathes anzustellen, auch erging noch am 12. December des genannten Jahres die Verordnung, daß ohne Besichtigung und Zulaß des Rathes nichts gedruckt werden dürfe, weder Latein, Hebräisch, Griechisch noch Deutsch. Trotzdem hinderte die Obrigkeit Oekolampad nicht, als er die Kinder in Deutscher Sprache zu taufen, das Abendmahl in beiderlei Gestalt auszutheilen, in seiner Kirche die Ceremonien, selbst die Messe, einzustellen begann. Auch brach der Rath mit dem Bischof völlig, indem er einen jährlichen Zinspfennig, welcher diesem von jeder Haushaltung zustand und stets mit großem Gepränge eingefordert wurde, plötzlich abzuführen verbot, ohne auch nur eine Entschädigung auszusetzen.

In der Stadt herrschte unter solchen Verhältnissen Gährung, ungestüm standen beide Parteien sich gegenüber und bedrohten sich sogar gegenseitig

mit offener Gewalt. Diese Zustände wurden besonders bedenklich zu Anfang des Jahres 1525, wo in ganz Deutschland der Bauernaufstand wüthete, und die sociale Revolution zur kirchlichen hinzukam. Auch im Gebiet von Basel griff das Landvolk zu den Waffen und zog in Haufen gegen die Stadt. Nur mit äußerster Mühe konnte sie noch der Rath im entscheidenden Augenblicke beschwichtigen, indem er ihnen Abhülfe ihrer wichtigsten Klagen zusicherte. Aber die Unruhen waren damit nicht für lange beseitigt. Es regte sich bald verschiedentlich in der Stadt selbst. In der Christnacht des Jahres 1525 und in der Fastenzeit des folgenden Jahres hatte die radicale Reformationspartei schon Anschläge auf Bildersturm und Kirchenplünderung gemacht, was durch besonnenes Eingreifen des Rathes nur mit Mühe verhindert wurde. Es war dies für Basel nicht nur eine unruhige, sondern auch eine in jeder Hinsicht traurige Zeit. Von April bis October 1526 wüthete die Pest in immer gesteigerter Weise. Dazu kamen verwüstende Hagelschläge, und am 19. September schlug der Blitz in den Pulverthurm, was in der Stadt eine Erschütterung wie von einem Erdbeben gab. Die Trümmer wurden an zweihundert Schritt weit geschleudert, die benachbarten Häuser stürzten ein und an vierzig Menschen wurden getödtet oder schwer verwundet.

Wie sehr die Kunst durch solche Zeitverhältnisse zu Boden gedrückt werden mußte, läßt sich leicht einsehen. Aus dem Januar 1526 ist eine Beschwerde der Malerzunft an den Rath vorhanden, durch welche wir ein unzweideutiges Zeugniß dafür erhalten. Die Zunftgenossen beklagen sich besonders darüber, daß sie von verschiedenen anderen Handwerkern Eingriffe zu leiden hätten, zum Beispiel daß die Krämer falsche Bärte und Fastnacht-Masken feil hätten, was doch allein den Malern zustände*), und schließen dann, daß sie zum Letzten begehrten, gnädiglich daran zu denken, wie sie, die auch Weib und Kinder hätten, und denen es ohnedies übel genug ginge, zu Basel beim Malerhandwerk bleiben könnten, denn etliche Maler wären schon vom Handwerk abgestanden, und wo es nicht in diesen Stücken und auch sonst besser würde, wäre vorauszusehen, daß noch mehr davon lassen müßten**).

*) „Item als die kremer scheinbert oder bäcken oder fasnacht antlitt feil haben das Inen ouch nit zustott, allein den moleren."

**) „Zum letsten begerende sy genedenklich zu bedencken dan sy ouch wib vnd kinder haben domit sy ouch megen zu basel beliben den es ondas jetzen dan schwechlichen gett vmm das moler hantwerck den ettlich moller von dem hantwerck sind gestanden vnd wo

Darunter litt auch Holbein. Wie schon innerhalb der letzten Jahre die Aufträge für Kirchengemälde immer seltener wurden, wie auch die Rathhausmalereien vorläufig stockten, haben wir gesehen. Und statt würdiger öffentlicher Aufträge steht während dieser ganzen Zeit in den Rathsrechnungen nichts Anderes verzeichnet, als „Sampstag nach Reminiscere", den 3. März, 1526: „Item ij ℔. x s. geben Holbein dem moler, für etlich schilt am stettlin Waldenburg vergangener Jaren zemolen." Waldenburg ist ein kleines Nest am Abhange des Jura im Basel-Gebiet. Für dies also muß, um das Lumpengeld von 2 Gulden, Hans Holbein ein paar Wappenschilde malen, er, einer der größten Künstler aller Zeiten! Es schneidet einem in das Herz, wenn man das liest. Leute seines Schlages standen in Italien wie Fürsten da und waren der Stolz der Nation; in Deutschland aber kann ein solcher Mann nicht das liebe Brod erwerben und muß sich zu solcher Anstreicherarbeit verstehen, die er übrigens hoffentlich irgend einem Gesellen oder Lehrbuben hat überweisen können.

Aus dieser Zeit ist dann noch eine urkundliche Nachricht über Holbein vorhanden, ein Sendschreiben, vom 4. Juli 1526 datirt, mit dem Namen des damaligen Bürgermeisters Heinrich Meltinger unterzeichnet und gerichtet an den „Ehrwürdigen Herrn Vicar und Präceptor des St. Antoniusordens zu Isenen (Issenheim), unseren günstigen, lieben Herrn." Es lautet so*):

Ehrwürdiger, günstiger, lieber Herr! Unsere freundlichen, willigen Dienste zuvor. Uns hat Hans Holbein, Maler, unser Bürger, vortragen lassen, wie Ihr in früheren Jahren seinem Vater seligen eine Altartafel zu malen und zu fassen verdingt. Der habe nun etlich Werkzeug, so ihn hoch und theuer zu stehen komme, nämlich gegen drei Centner schwer und zwei Stübchen voll**), bei Euch zu Issenheim zurückgelassen, was er, Hans Holbein, zu wiederholten Malen bei Lebzeiten seines Vaters und aus dessen Befehl, ferner auch nach dessen Absterben als ein Erbe von Euch zurückgefordert, aber nicht habe zum Ziele kommen können; aus welchen Gründen, sei ihm unbekannt. So habe die Sache sich dermaßen hinausgezogen, bis daß die Bauerschaft, wie Ihr ihm anzeigt, solches Werkzeug im letzten Aufruhr verschwendet haben solle, und Ihr ihn, als er dasselbe abermals als ein Erbe seines Vaters von Euch begehrte, an die Bauerschaft, mit

— mit disen stucken vnd sunst nitt beser wirtt, ist wol zu gedencken es müsen mer darson lesen." Rathhausarchiv. Aufgefunden von Herrn His-Heusler.

*) Genauer Abdruck in Beilage IX. **) Stübchen ist ein Cubikmaß.

der er nichts Anderes als Liebes und Gutes zu schaffen, ihr auch nichts zum Aufbewahren vertraut, mit seiner Forderung weisen wollen, und ihm deshalb auf Samstag nach Ulrici, den nächstkünftigen, (7. Juli) einen Termin zu Ensisheim angesagt. Dieweil wir denn sein Anbringen, dem wir Glauben schenken, vernehmen, ihn auch, als den Unsrigen, zu fördern hochgeneigt sind, haben wir ihm, solchen Termin zu besuchen oder irgendwelche Anforderungen an die Bauerschaft zu stellen (mit der er, wie bereits gehört, nichts zu handeln hat), nicht*) gestatten wollen, sondern haben das feste Vertrauen zu Euch, Ihr werdet nochmals die Sachlage gründlich erwägen und ihm besagtes Werkzeug, als einem Erben seines Vaters seligen, unverhindert und vollständig einhändigen, oder, falls nichts davon vorhanden, mit ihm deshalb Euch in Güte vergleichen und Euch in der Sache so gegen ihn zeigen, daß er empfinde, diese unsre Verwendung sei ihm ersprießlich gewesen, und er keine weiteren Laufereien und Kosten in der Sache nöthig habe. Solches Verhalten von Seiten Euer Ehrwürden gönnen wir ihm, dem es billigerweise zukommt."

Dieses von Herrn His-Heusler entdeckte Document beweist, daß Holbeins Vater, von dem wir schon früher eine Spur, die auf den Elsaß leitete, gefunden — nämlich daß er zu Murbach gemalt**) — auch sonst noch in dieser Gegend thätig war, und zwar für Issenheim, das berühmte, einst an Kunstschätzen reiche Antoniterkloster, aus welchem jetzt noch einige Bilder von Martin Schongauer und ein großartiger Altar von Hans Baldung Grien***) im Museum zu Kolmar bewahrt werden. Es ist von dem Künstler hier als einem Verstorbenen die Rede; wir erinnern uns, daß sein Tod nach dem Augsburger Malerbuch zwei Jahre zuvor, 1524, eintrat. Der Rath von Basel, der den Seinigen unter allen Verhältnissen gern und kräftig Beistand geleistet zu haben scheint, nahm sich auch hier des Sohnes und Erben an. Holbein konnte das gerade in diesen Zeiten der Noth und der Unruhen brauchen; ist ja doch in dem Sendschreiben selbst von dem Bauernaufruhr die Rede. Das Werkzeug — ein

---

*) Im Original („haben wir Im solchen tag zu besuchen oder etwas anfordrung an dy bursame .... wollenn gestatten") fehlt dies „nicht", scheint aber hinein zu gehören. Man könnte zwar das darauf folgende „sondern" als „aber" auslegen; indeß würde auch dann noch das vorhergehende „oder" eine Verneinung im Vordersatz wahrscheinlich machen. **) Vergl. S. 101. Als diese Stelle gedruckt wurde, war obige Urkunde noch nicht gefunden. ***) Durch eine alte Namensverwechselung irrig dem Matth. Grunewald zugeschrieben.



Holbeins Frau und Kinder.

(Basel.)

Collectiv-Ausdruck —, das einen größeren Werth gehabt, hat wahrscheinlich aus Farben und namentlich aus Malergold bestanden.

Müßig ist Holbein, trotz des Mangels an Bestellungen, auch damals nicht gewesen. Wir werden späterhin unsere Gründe dafür beibringen, daß er wahrscheinlich damals die Mehrzahl seiner Todtentanz-Zeichnungen gemacht, in denen die Bauernkrieg-Stimmung sich deutlich und lebhaft ausspricht. Zu solchen ernsten Phantasien lagen Ursachen genug in diesen trüben stürmischen Zeiten vor. Den Tod sehen wir in Basel unter allerlei Gestalt wüthen, und ebenso düster wie das, was die Gegenwart brachte, war das, was die Zukunft verhieß. Dazu kam Mangel an Erwerb und materielle Noth, und was eine bittere Stimmung im Herzen des Künstlers besonders nähren mußte, war zu dem Allen noch das häusliche Unglück, unter dem er zu leiden hatte.

Wenn wir über diesen Punkt keine andere Kunde hätten, als die Andeutungen von zwei nicht sehr zuverlässigen Schriftstellern, C. v. Mander und Patin, welche von dem zänkischen Wesen seiner Hausfrau erzählen, so würde es voreilig erscheinen, dieser Nachricht unbedingt Glauben zu schenken. Wir haben aber einen Beweis aus erster Quelle, welcher es uns bestätigt, daß der Künstler unmöglich Glück und Befriedigung im eigenen Hause gefunden haben kann. Das ist das lebensgroße Bildniß von Holbeins Frau und Kindern im Museum zu Basel*). Wer die Dargestellten sind, wird schon im Amerbachschen Inventar gemeldet**). Das Bild ist in Oel auf Papier gemalt, an den Umrissen ausgeschnitten und auf Holz gezogen. Von der Jahrzahl sind nur die drei ersten Ziffern 152 vorhanden, die letzte ist weggeschnitten. Waagens Ansicht, daß es, der ganzen Behandlung, der Klarheit des hellen Fleischtons, den graulichen Schatten nach, wohl erst 1529 entstanden sei, hat sehr viel für sich, aber wenn wir uns auch dieser Meinung anschließen, so nennen wir doch seines Gegenstandes wegen das Bild schon jetzt. Es ist mit höchster Keckheit und Schnelligkeit gemalt, nicht auf sorgsam zubereitete Holztafel, sondern auf bloßes Papier, von höchster Freiheit und seltener Breite in der Behandlung. Zu sorgfältiger, fein berechneter Gruppirung nahm sich der Maler nicht Zeit, ganz wie die Seinigen aus Zufall vor ihm saßen, schrieb er sie hin, in einer so ungeschminkten Wahrheit, daß dieselbe beinahe verletzt, weil das, was

*) Holbeinsaal Nr. 20. — **) Beilage VI. A. 1.

stellt, und er mit einem ehrlichen Abschied von dir entlassen worden i
du dagegen vermeintest, es wären deine Ansprüche und Forderungen, so d
an ihn zu haben denkest, dermaßen beschaffen, daß du den Jungen vo
rechtswegen nicht zu entlassen brauchest*), sollst du darum, als unser Bü
ger, gedachten Philipp Holbein, auch den Unseren, an keinem Ort als hie
zu Basel an unserem Stadtgericht, laut unserer bürgerlichen Freiheit un
Herkommens, vor Gericht fordern, wo wir ihn, Philippen, deiner Klag
stellen und dir sogleich und unverzüglich Recht angedeihen und widerfahren
lassen wollen, wie das einer frommen Obrigkeit gebührt und wohl ansteh
Das Alles zeigen wir dir in guter Meinung an, indem wir voraussetzen
daß du dem gehorsam nachkommen werdest, aber nichtsdestoweniger ein
schriftliche Antwort hierauf durch diesen unseren, allein darum gesandten
geschworenen Stadt- und Rathsboten vernehmen wollen."

Hiemit in Zusammenhang steht ein zweites Sendschreiben: „Unserem
Bürgerssohn Philipp Holbein, jetzt zu Paris", dessen Datum das nämlich
und dessen Inhalt folgender ist:

„Wir Adelberg ꝛc. ꝛc. Nachdem Jacob David dich vor dem Herrn
Leutenant zu Paris in Recht genommen, schrieben wir ihm, als unserem
Bürger, der Klage gegen dich Einhalt zu thun, dazu dich gütlich und
freundlich zu entlassen und dir dafür, daß du ihm ehrlich und redlich di
versprochenen Jahre ausgedient, einen ehrlichen, versiegelten Abschied z
geben; und wenn er dem nachgekommen, dich aber von rechtswegen nich
entlassen zu müssen glaube, solle er dich allhier vor unserem Stadtgerich
und sonst an keinen anderen Orten, laut unserer bürgerlichen Freiheit un
Herkommens, vorladen und verklagen. Und dieweil wir voraussetzen, da
Jacob David dem gemäß handeln werde, haben wir dir solches an
anzeigen und dir befehlen wollen, daß du dich zu Paris in kein Rechts
verfahren ferner einlassen, sondern deinen Abschied von ihm nehmen un
gütlich von ihm scheiden sollest. Wir haben auch dem Leutenant und Rich
ter geschrieben in dieser Sache ferner nicht zu procediren, sondern eu
beide hieher zu Recht zu remittiren. Danach wisse dich zu halten, was di
auch hierauf begegnet, und gieb uns durch diesen unseren geschworene
Boten hierüber schriftlichen Bescheid."

Diese Documente geben uns zunächst den Namen des Knaben, de
wir vom Familienbilde kennen, an, und melden uns, daß ihn sein Vate

*) Oder: ihm die Klage nicht erlassen mögest („das du den Jungen derenhal
Rechtens nit Erlassen möchtest").

auch den Unseren, obgleich er dir seine sechs Jahr, die er dir von weiland Hansen Holbein seligen, seinem Vater, unserem Bürger, versprochen gewesen, ehrlich und redlich ausgedient, jetzt, so er seiner Gelegenheit nach von dir zu scheiden und zu wandern begehrt, nicht allein für sein ehrliches und redliches Dienen — wie du das doch vor Gott und aller Ehrbarkeit schuldig bist — keinen Abschied geben wollest, sondern ihn noch dazu zu Paris vor dem Herrn Leutenant in Recht genommen habest. Somit fügst du der einen Veranlassung zur Klage noch eine andere hinzu und legst es darauf an, den guten frommen Jungen, wofern es dir gelinge, zu unterdrücken und in schädliches Verderben zu bringen. Ob welchem deinem unfreundlichen Verfahren wir nicht wenig Bedauern empfunden, hätten uns auch dessen zu dir keineswegs versehen, sondern vielmehr gehofft, daß, wenn ihn sonst jemand in seinem Glück und seiner Wolfahrt zu hindern suchte, du dich seiner angenommen und Hand über ihm gehalten haben würdest. Dieweil aber das nicht geschehen und ihr beide geborene Baseler und bis auf diesen Tag unsere Bürger seid, dir auch unser Bürgerrecht und die Hülfe, die dir geleistet wurde, als deine Schulden (wie du weißt) der Kaiserlichen Prise werden sollten*), nicht zum Schlimmen, sondern zum Guten ausgeschlagen, außerdem aber Philipp Holbein noch unter seinen Jahren, durch Franz Schmid, seinen Bruder, unseren Bürger, bevormundet und ohne dessen Hülfe und Vollmacht zu keiner Rechtshandlung fähig ist: so will uns gefallen und wollen wir auch dich, als unseren Bürger, zu thun hiemit aufgefordert haben, daß du die angestellte Klage gegen Philipp Holbein von Stund an und unverzüglich wieder rückgängig machest und sistirest, ihn, Philippen, gütlich und freundlich von dir scheiden und hinziehen lassest und insonderheit ihm dafür, daß er dir redlich und ehrlich gedient, einen guten, versiegelten Abschied, davon er Gebrauch machen könne, ertheilest, wie wir denn auch, daß dies geschehen werde, gewißlich voraussetzen. An dem Allen geschieht unser ernstlicher Wille und Befehl; wir haben auch dem Leutenant, der zu Paris Richter zwischen euch beiden, unseren Bürgern, ist, geschrieben, das Rechtsverfahren nicht fortzusetzen, sondern euch beide hieher zu Recht zu weisen und zu remittiren. Und so das geschehen, die Klage gegen Philipp zu Paris abge-

*) David hatte einem Antwerpener Bürger Namens Kropf 1600 Sonnenkronen geliehen, die dieser in Folge des zwischen dem Kaiser und dem König von Frankreich ausgebrochenen Krieges zu zahlen verweigerte. Der Baseler Rath schritt für seinen Bürger beim Rath von Antwerpen in einem Schreiben vom 1. Febr. 1543, das in demselben Missivband enthalten ist, ein.

der auch nach seinem Weggang von Basel noch für die Seinen gesorgt hat, bei einem Goldschmied zu Paris in die Lehre gethan. Das scheint übrigens auch Waagens Datirung des Familienbildes durch einen äußeren Grund zu unterstützen. Man kann kaum annehmen, daß es nicht 1529, sondern früher als 1526, entstanden sei; sonst wäre der Knabe wohl etwas zu alt gewesen, um erst gegen 1539 in die Lehre zu kommen.

Dann erhalten wir auch über Holbeins Gattin eine interessante Auskunft. Derselbe Franz Schmid, der uns aus der Berner Testamentsbestätigung als Bevollmächtigter bekannt ist, wird hier als Bruder des jungen Philipp Holbein erwähnt. Und zwar muß er ein bedeutend älterer Halbbruder gewesen sein, da er zugleich dessen Vormund ist und in der Berner Urkunde der „Ehrsame weise" genannt wird, wie man schwerlich einen Jüngling titulirt hätte*). Holbein hatte also eine ältliche Wittwe gefreit, Elsbeth, verwittwete Schmidt. Welches Loos für einen solchen Künstler, dem Lebensluft und Schönheitsinn angeboren waren! Und daß ihr nicht nur Anmuth und Jugend, sondern auch jedes höhere Verständniß, welches sie eines solchen Mannes hätte werth machen können, fehlen mußte, lassen ihre Züge im Familienbilde erkennen. — Sie mag gewußt haben, ihn irgendwie zu fangen.

Welch eigenes Zusammentreffen, daß die beiden großen Maler unseres Vaterlandes unter ehelichem Unglück zu leiden hatten! In welcher Weise Albrecht Dürers häusliches Leben verbittert wurde, ist bekannt. „Als ich anheims kommen war", so sagt er selbst in seinen Aufzeichnungen, „handelt Hans Frey mit meinem Vater und gab mir seine Tochter mit Namen Jungfrau Agnes". Diese Verbindung war es, welche das Leben des Künstlers vergällte und, nach dem Zeugniß seines Freundes Pirkheimer, mit daran Schuld war, daß er vor der Zeit starb. Sie war zwar keine Bübin, sagt dieser in seinem zwei Jahre später geschriebenen Briefe an Jakob Tscherte, „es sollte aber einer lieber eine Bübin, die sich sonst freundlich hielte, haben, als solche nagende, argwöhnische und keifende fromme Frau, bei der er weder Tag noch Nacht Ruhe und Frieden haben kann. ... Sie hat ihm sein Herz angenagt und dermaßen gepeinigt, daß er sich desto schneller von hinnen gemacht."

Unter diesen Verhältnissen verhielt sich nun Holbein ganz anders als

*) Er hat sich, wie Herr His-Heusler aufgefunden, 1536 zum ersten Mal verehelicht.

ihm kaum den Lebensunterhalt bot. Holbein dagegen, welcher früher Augsburg mit Basel vertauscht hatte, stand nicht an, die zweite Heimat zu verlassen, als er in der Fremde sein G machen hoffte.

Carel van Mander berichtet, schon mehrere Jahre, ehe Holbe England ging, habe ein Graf Arundel, der als Englischer Gesandte Basel reiste, die Arbeiten des Malers gesehen und ihm darauf zu nach England zu kommen und dort sein Heil zu versuchen. Die W keit hievon ist nicht in Abrede zu stellen, aber die Quelle, wel dies meldet, ist eine so unzuverlässige, daß wir nicht unbedingt dürfen. Viel wahrscheinlicher klingen die Auseinandersetzungen Sa der in Erasmus die Veranlassung von Holbeins Reise nach Englan Der große Gelehrte war dort wohlbekannt. König Heinrich VII dete ihm seine besondere Gunst zu, mit ihm wie mit einer Anz höchstgestellten und gebildetsten Männer des Landes stand Eras Briefwechsel. Nach schwerer und kummervoller Jugend war es E wo er durch die Großmuth solcher Gönner zuerst ein sorgenfreie fand. Für den Maler, dessen Kunst und Person ihn interessirten, Erasmus dort Aehnliches hoffen. War vielleicht auch der erste A der Reise von anderer Seite gekommen, was dahin gestellt ble daß dieser Plan reifte und endlich zur Ausführung kam, ist sicher i Linie dem Beispiel und der Aufmunterung des Erasmus zuzuschreibe keinem war dieser enger als mit Thomas Morus, dem großen mann und Gelehrten, befreundet, und so hatte er schon im Jahr die Gelegenheit wahrgenommen, diesem, als er ihm sein Porträt

kommen wird, als er gehofft. Daß er es indeß nicht ganz unfruchtbar finde, dafür will ich mein Möglichstes thun*)."

Trotzdem verging noch einige Zeit, bis Holbeins Entschluß zur Ausführung kam. Erst im Spätsommer des folgenden Jahres kann er Basel verlassen haben. Vom 29. August 1526 ist ein Brief datirt, dessen persönlicher Ueberbringer Holbein gewesen sein muß. Das Schreiben ist an Petrus Aegidius, den berühmten Reisenden und jüngeren Freund in Antwerpen, gerichtet, und die betreffende Stelle lautet so: „Der Ueberbringer ist derjenige, der mich gemalt hat. Durch seine Empfehlung will ich dir nicht weiter beschwerlich fallen, obwohl er ein ausgezeichneter Künstler ist. Wenn er den Quintin zu besuchen wünscht, und du selbst nicht Zeit hast, den Mann hinzuführen, kannst du ihm durch deinen Diener das Haus zeigen lassen. Hier frieren die Künste, er geht nach England um ein paar Engel**) zusammenzuscharren. Ihm kannst du an Briefen mitgeben was du willst***)." Unzweideutiger kann über die Gründe, welche den Künstler zur Reise veranlaßten, nicht gesprochen werden. Es war die Noth, welche ihn in die Fremde trieb.

Aus der Zeit, welche der Abreise des Künstlers unmittelbar voranging, stammen noch zwei kleine Gemälde des Baseler Museums, welche zu dem Schönsten gehören, was uns von Holbein erhalten ist, aber zugleich von seinen übrigen Schöpfungen so sehr abweichen, daß ein Kenner wie Rumohr dessen Urheberschaft gänzlich bestritten hat. Aber wer tiefer in das Wesen des Malers eindringt, wird über solche Zweifel hinwegkommen. Auch sind die Bilder schon durch das Amerbachsche Inventar beglaubigt, das als Holbeins Arbeiten „Zwei täfelin daruf eine Offenburgin conterfehet ist" nennt. Zuerst hatte dagestanden: „zwei Offenburgin"; das erste Wort ist aber von dem Schreiber ausgestrichen und eine darübergeschrieben. Es ist auch, trotz mancher Verschiedenheiten in der Auf-

*) „Pictor tuus, Erasme charissime, mirus est artifex, sed vereor, ne non senserit Angliam tam foecundam ac fertilem, quam sperarat. Quanquam ne reperiat omnino sterilem, quoad per me fieri potest, efficiam." — Opera ed. Clericus. III. p. 1712.

**) Eine Goldmünze von zehn Schillingen.

***) Qui has reddit, est is, qui me pinxit, ejus commendatione te non gravabo, quanquam est insignis artifex. Si cupiet visere Quintinum, nec tibi vacabit hominem adducere, poteris per famulum commonstrare domum. Hic frigent artes, petit Angliam ut corrodat aliquot Angelatos, per eum poteris quae voles scribere."

fassung, sichtlich dieselbe Person, jedesmal in halber Figur auf eine[m]
Holztafel von kaum einem Fuß Höhe dargestellt. Beidemal sitzt si[e]
einer Brüstung und vor einem grünen Vorhang, in der elegante[n]
samen Tracht, wie sie vornehme Damen jener Zeit trugen. Ihr ge[...]
purpurrothes Kleid ist auf dem einen Bilde*) von einem s[...]
Gürtel umspannt; die schönen Unterarme sind frei; das blonde [...]
mit einem schwarzen Häubchen geschmückt. Es ist eine Erscheinu[ng]
unvergleichlicher Jugendschönheit, von einem Adel der Formen, ei[...]
gelmäßigkeit der Züge, wie sie im Norden nicht häufig zu finden si[...]
um ihre Lippen spielt dasselbe eigenthümliche Lächeln der Anmu[th]
uns von jugendlichen Frauenköpfen des Lionardo da Vinci bekannt i[st]
junge Dame ist hier als Venus dargestellt; das beweist der nackte
mit den zwei Pfeilen, welchen der Maler ihr beigegeben hat. Der
gott ist aber ein häßlicher, rothhaariger kleiner Bube, der mit den
eigenen Kindern Holbeins, die wir aus dem eben besprochenen G[...]
kennen, eine so unverkennbare Familienähnlichkeit hat, daß man an[...]
muß, er habe einen seiner eigenen Sprößlinge zum Modell gen[...]
Daß auch der Christusknabe auf der Darmstädter Madonna ders[...]
haben wir schon gesehen. Gewöhnt, im strengsten Anschluß an die
zu schaffen, hält sich Holbein nicht nur in den Körperformen, sonde[rn]
in den Gesichtszügen genau an das Vorbild, das er am nächsten [...]
quemsten hatte, mochte es auch nicht das schönste sein, eine küns[...]
Naivetät, welche die Nachwelt eigenthümlich berührt.

Das zweite Gemälde**) führt uns dieselbe Dame allein un[d]
was veränderter Haltung vor. Sie erscheint hier in noch größerer [...]
heit und Anmuth. Gekleidet ist sie fast ganz wie vorhin, in ein [...]
rothes Gewand. Daß ihre schönen Arme sich hier nicht unverhüll[t]
sondern mit dunkelgelben Aermeln bekleidet sind, daß statt des sc[...]
Häubchens ein goldenes sie schmückt, bildet fast den einzigen Unters[...]
ihrer Toilette. Holdselig und verführerisch lächelt sie auch hier, ab[...]
so groß ist die Aehnlichkeit mit dem Ausdruck Lionardo'scher Frauen[...]
nicht mehr. Während sie mit der linken Hand den niedergleitenden
Mantel zusammenfaßt, hält sie die rechte offen und weist damit ve[...]
auf die Goldmünzen hin, die vor ihr auf der Brüstung liegen, al[...]

*) Holbeinsaal Nr. 23. — **) Holbeinsaal Nr. 22. Eine Zeichnung, Co[...]
Nr. 11 im Saal der Handzeichnungen.

ſie ſagen, dieſer Preis ſei für ihre Schönheit nicht genug. Unten aber ſteht, vor der Jahrzahl 1526, die Inſchrift: Lais Corinthiaca. Unwiderſtehlich werden wir gefeſſelt durch das ſchöne, regelmäßige Geſicht mit der unvergleichlich edlen Wölbung der Stirn und dem fein geſchnittenen Munde. In der maleriſchen Behandlung iſt dies kleine Bild das Vollendetſte, was wir von Holbein haben, mit einer Zartheit ausgeführt, die in das Wunderbare geht. Wie fein iſt Alles modellirt! Wie herrlich iſt das Fleiſch gemalt, wie reizend ſchmiegt ſich das kleine, dünne Goldkettchen um den Hals! Alle Formen treten dabei plaſtiſch heraus, das Antlitz, die Hände, der Buſen; man glaubt durchgreifen zu können unter der ausgeſtreckten Rechten, die mit unübertrefflichem Verſtändniß gemalt iſt. Die ganze Erſcheinung iſt mit einem Zauber umkleidet, welcher das Auge bannt, und den man niemals vergißt, ſobald man ihn einmal empfunden.

Dabei muthen uns dieſe beiden kleinen Gemälde an, als läge ein eigenthümliches Geheimniß unter ihnen verborgen, ein Geheimniß, welches auf den Künſtler ſelbſt Bezug hat, und in welches die eigene Perſon desſelben hineinſpielt. Die Darſtellungen ſelber ſagen uns das. Eine junge, vornehme Dame, von der wir aus einer glaubwürdigen Quelle erfahren, daß ſie einem der erſten Patriciergeſchlechter Baſels angehört, ſehen wir zweimal vor uns, mit allem Liebreiz, aller hinreißenden Schönheit, die ſich nur erſinnen laſſen, umkleidet, und beidemal in einer Auffaſſung und in einer Rolle, die ſeltſam und bedenklich ſind, hier als Göttin der Liebe gekennzeichnet, dort durch die Darſtellung ſelbſt wie durch die Inſchrift, welche eine berühmte Buhlerin des Alterthums nennt, als käufliche Schönheit charakteriſirt. Nur in perſönlichen Beziehungen des Künſtlers zu der Abgebildeten kann man die Gründe dafür ſuchen. Dies Porträt hat er ſicherlich nicht für die Dame oder irgend ſonſt Jemand, ſondern für ſich ſelbſt gemalt. Schon daß es aus der Amerbachſchen Sammlung herrührt, ſpricht dafür, denn dieſe, wie wir ſahen, iſt größtentheils aus dem gebildet, was Holbein beim Fortgehen in ſeiner Werkſtatt hinterließ. Nur eine Herzensgeſchichte konnte dieſe Gemälde hervorrufen. Ein Schleier, den wir nicht lüften können, liegt darüber gebreitet; jemals Näheres zu erfahren, hoffen wir kaum. Aber auch das, was wir wiſſen können, iſt genug, um die Bilder zu verſtehen. Ein Gedicht von Liebe und Täuſchung klingt uns aus ihnen entgegen. Aber mag auch der Maler ſeine Rache üben für das, was ihm das blonde Mädchen angethan, ſeine Leidenſchaft iſt noch nicht geſtorben, und wenn Zorn und Liebe mit einander ſtreiten, dieſe behält

Aufgabe selbst, in der miniaturartig feinen Vollendung, welche der Künstler bei diesen ganz kleinen Bildern erstrebte. Will man aber in der größeren Zartheit des Tones, der stärkeren Anwendung von Lasuren, der Weichheit in der Behandlung einen fremden Einfluß sehen, so ist es wohl am ehesten derjenige der Lionardo'schen Schule, der ja auch in den Zügen der Venus zum Vorschein kam. Lionardo's Einwirkung auf Holbein gehörte freilich einer etwas früheren Periode an und war in den letzten Werken zurückgetreten. Was der Grund ist, daß dieselbe sich jetzt wieder stärker kundgiebt, ob vielleicht der Künstler kurz zuvor noch einmal das nördliche Italien gesehen, das könnten nur historische Nachrichten, die uns mangeln, entscheiden.

Wie vielfach aber die beiden Gemälde von den andern Werken des Künstlers verschieden sind, ein Bild des Meisters giebt es doch, das mit ihnen deutlich übereinstimmt. Es ist das Bildniß einer jungen Bürgerin, im Umfang sogar noch kleiner (8 Zoll hoch und 6 Zoll breit), in der Galerie des Belvedere zu Wien*). Die Dargestellte, in halber Figur gegeben, mag höchstens dreißig Jahre alt sein; sie ist eine Erscheinung, welche durch die feine Würde, die edle Ruhe und Sicherheit, das Mild-Verständige ihres Wesens ungemein fesselt. Aus ihren schönen blauen Augen spricht Gemüth. Durch den feinen Mund, den weichen Ansatz des Halses, und dadurch, daß die Augenbrauen fast gänzlich fehlen, hat sie eine gewisse Aehnlichkeit mit dem Dresdner Madonnenantlitz. Ueber dem braunen Haar ein weißes Häubchen mit Goldverzierungen, von dem ein schwarzer Schleier niederhängt. Der Hals ist sichtbar, die Schultern sind bedeckt; sie trägt ein violettlich-braunes Kleid mit schwarzem Besatz, rothsammtenen Unterärmeln und weißen Manschetten, aus denen die lebendigen, etwas männlichen Hände hervorschauen. Eine große goldene Medaille, welche zwei opfernde Gestalten zu den Seiten eines Altars zu enthalten scheint, trägt sie auf der Brust. Die Behandlung des Costüms und der Goldverzierungen ist ähnlich wie bei der Laïs, während der zarte Fleischton etwas mehr in das Bräunliche geht. Das Bild zeigt bei aller warm empfundenen Lebenswahrheit eine Schönheit, daß man andere Deutsche Arbeiten kaum dagegen sehen mag. Es ist ein kleines Juwel.

Ehe wir vorläufig von dem Künstler Abschied nehmen, der nach England zieht, sei noch eine Arbeit von ihm, eine Zeichnung im Städelschen

*) Altdeutsche Schule. I. Zimmer. Nr. 27.

doch immer die Oberhand und läßt ihn Alles aufbieten, was di
vermag, um Reiz und Anmuth des geliebten Weibes so wunderb
solcher Hingebung und Vollendung zu schildern. So werden dem Mal
Leidenschaft und deren Schicksal zum Bilde.

Bei Holbein begegnete es uns öfters, daß er eine schon voll
Aufgabe noch einmal zu lösen sucht, weil ihm die erste Lösung n
nügte. Auch in diesem Falle müssen wir Aehnliches voraussetzen
Venus und die Lais sollen ganz dasselbe bedeuten, und der Künstle
die zweite, weil ihm die erste das, was er wollte, noch nicht hin
auszudrücken schien. Auch hinsichtlich der Schönheit ist die L
anderen Darstellung weit überlegen. Während jenes reizvolle
der Venus unter dem Einfluß von Lionardo's Bildern steht, verh
bei der Lais der Künstler freier gegen sein großes Vorbild und er i
er selbst, indem er uns diese Schilderung von verführerischer S
und Untreue entwirft.

Waagen*) möchte in der Behandlung der beiden Gemälde ei
schiedenen Einfluß aus den Niederlanden erkennen. Er denkt an d
angeführten Brief des Erasmus an Peter Aegidius, wo von eine
sichtigten Besuch des Malers bei Quentin Massys die Rede ist, u
voraus, daß Holbein gewiß Alles aufgeboten haben würde, um sic
treffliche Malweise, die auf seinen empfänglichen Sinn den größt
druck machen mußte, nach Kräften anzueignen**). Wenn wir a
Basilius Amerbach glauben, der von seinem Vater her in diesem
wohl hinreichend unterrichtet war, so ist diese Annahme nicht gut
War die Dargestellte, wie er sagt, ein Fräulein aus dem Baseler G
der Offenburg, so müssen die Bilder auch in Basel gemalt sein, d
sie nach der Natur gemalt sind, geht deutlich aus ihnen hervor
scheint mir die Uebereinstimmung mit Quentin gar nicht so bedeut
Holbeins beiden kleinen Gemälden herrscht noch immer ein etwas gel
Ton vor, der von dem helleren Tone des Niederländers versch
Das von den früheren Arbeiten Abweichende liegt wohl zunächst

*) Kunstwerke u. Künstler in Deutschland. II. S. 276 f. — Handbuch. I.

**) In Antwerpen müßte allerdings ein Bildniß des Petrus Aegidius ge
das sich als Holbeins Werk in Longford Castle befindet. (Waagen. Handbuch. I.
Treasures of Art in Great Britain. IV. S. 357.) Einige bedeutende Kenner
Otto Mündler, nach mündlicher Mittheilung) bestreiten Holbeins Urheberscl
halten das Bild für ein Werk des Quentin Massys. Ich schiebe mein Urthei
bis ich es selbst gesehen.

Aufgabe selbst, in der miniaturartig feinen Vollendung, welche der Künstler bei diesen ganz kleinen Bildern erstrebte. Will man aber in der größeren Zartheit des Tones, der stärkeren Anwendung von Lasuren, der Weichheit in der Behandlung einen fremden Einfluß sehen, so ist es wohl am ehesten derjenige der Lionardo'schen Schule, der ja auch in den Zügen der Venus zum Vorschein kam. Lionardo's Einwirkung auf Holbein gehörte freilich einer etwas früheren Periode an und war in den letzten Werken zurückgetreten. Was der Grund ist, daß dieselbe sich jetzt wieder stärker kundgiebt, ob vielleicht der Künstler kurz zuvor noch einmal das nördliche Italien gesehen, das könnten nur historische Nachrichten, die uns mangeln, entscheiden.

Wie vielfach aber die beiden Gemälde von den andern Werken des Künstlers verschieden sind, ein Bild des Meisters giebt es doch, das mit ihnen deutlich übereinstimmt. Es ist das Bildniß einer jungen Bürgerin, im Umfang sogar noch kleiner (8 Zoll hoch und 6 Zoll breit), in der Galerie des Belvedere zu Wien*). Die Dargestellte, in halber Figur gegeben, mag höchstens dreißig Jahre alt sein; sie ist eine Erscheinung, welche durch die feine Würde, die edle Ruhe und Sicherheit, das Mild-Verständige ihres Wesens ungemein fesselt. Aus ihren schönen blauen Augen spricht Gemüth. Durch den feinen Mund, den weichen Ansatz des Halses, und dadurch, daß die Augenbrauen fast gänzlich fehlen, hat sie eine gewisse Aehnlichkeit mit dem Dresdner Madonnenantlitz. Ueber dem braunen Haar ein weißes Häubchen mit Goldverzierungen, von dem ein schwarzer Schleier niederhängt. Der Hals ist sichtbar, die Schultern sind bedeckt; sie trägt ein violettlich-braunes Kleid mit schwarzem Besatz, rothsammtenen Unterärmeln und weißen Manschetten, aus denen die lebendigen, etwas männlichen Hände hervorschauen. Eine große goldene Medaille, welche zwei sitzende Gestalten zu den Seiten eines Altars zu enthalten scheint, trägt sie auf der Brust. Die Behandlung des Costüms und der Goldverzierungen ist ähnlich wie bei der Lais, während der zarte Fleischton etwas mehr in das Bräunliche geht. Das Bild zeigt bei aller warm empfundenen Lebenswahrheit eine Schönheit, daß man andere Deutsche Arbeiten kaum dagegen sehen mag. Es ist ein kleines Juwel.

Ehe wir vorläufig von dem Künstler Abschied nehmen, der nach England zieht, sei noch eine Arbeit von ihm, eine Zeichnung im Städelschen

*) Altdeutsche Schule. I. Zimmer. Nr. 27.

Institut zu Frankfurt a. M., erwähnt, wohl die prächtigste unter allen v
denen Zeichnungen Holbeins. Es ist zwar nicht festgestellt, daß sie i
Zeit gehört, da sie aber ein Seeschiff darstellt, nennen wir sie,
mangelung anderer chronologischer Anzeichen, am besten jetzt, wo der
ler zuerst das Meer und Meerschiffe gesehen. Es ist ein ganz
Blatt, etwa einen Fuß hoch und noch um einige Zoll breiter, eine
zeichnung und aquarellirt. Einen stolzen Dreimaster sehen wir, i
Abfahrt bereit liegt. Ein Boot mit zwei Ruderern, deren Bewegu
Kraftanstrengung meisterhaft wiedergegeben ist, kommt von vorn da
Auf dem Deck ist Alles in Bewegung. Matrosen klettern an den
empor und entfalten die Segel. Einer von der Bemannung um
eine Dirne, ein zweiter sitzt auf dem Bugspriet und trinkt auf gl
Fahrt, bei einem dritten stellt sich schon jetzt die Seekrankheit ein.
zwei Musikanten, welche das Signal zur Abfahrt geben, und neben
eine jener prächtigen Landsknechtgestalten, wie sie bei Holbein so
scheinen. Schweigsam und kraftbewußt steht der bärtige Krieger
hält seine Fahne stolz empor. Keinen Blick sendet er zur verlassene
zurück, sondern kehrt mit ernster Zuversicht das Auge gegen das Z

Aehnlich stand der Maler selbst da, als er jetzt den Canal übe
fort von der Heimat, die ihm nichts bot, und wo seines Bleiben
war, und nach einem fremden Lande, wo er noch einmal beginn
sich Bahn brechen mußte. Aber er hatte Grund, sich selbst zu ver

Beilagen.

I. Auszug aus dem Handwerksbuch der Maler
im Maximiliansmuseum zu Augsburg.*)

Da man zahlt 1460 Jar da saßen die maister hie die hernach geschriben stand vnd ich Thoman Burckmair maler hab sie all gekänt vnd bin des mals in meinen lern Jaren gewest („bey dem Bemler", Beisatz von späterer Hand), vnd die all haben mit erlebt das der maler haus erkauft ist worden.

Item maister Jörg Aman Zunftmaister
vnd ain maler vnder der schmid Zunft.
Item maister Vlrich wolfertzhausen
gesessen am eisenberg ain Zwölfer.
Vrban prunner ain maler
Lienhart von Kötz ain maler
Conrat bart ain maler
Lienhart burkhart ain maler
Petter Abt ain maler

Bittend Gott auch für uns.

Der altten maister Namen nach einander die abestorben Seinen.

Michell der Eldst stribell
Marx Stribel
Jacob Hamer
Symmut Gaillischer
Hanns Kronn maller
Thomann Burckhart Zwölffer
Petter Koltenoffenn
Michel von Kötz
Jorg Sotz
Claß Wolff strigell
Hannß Blankh
Paullus golschacher
Peter Braun
1495 Michel Dreyer Zwölffer
1496 Frantz stribell
Conrat Heberlenn
1498 Enndris miller
1499 Jakob knopf
1502 Gallus Magerbain
1502 Leo Maurer maller
1502 Jorg Hamer
1504 Ulrich Kichlinger
1504 Hannß Kronn Maller
Liennhart Framer
Hannß Bemller Zwellffer
Bertelme Winckhler
Alt Jorg Hamer
Caspar Magerbainn
1505 Liennhart Strobmair
Hanns Abestmaister Maller
Hans Beurlein Bildhauer Zwölfer

*) Nach einer Abschrift, die ich Herrn E. von Huber verdanke.

Jorg Furtennagell Maller
Ulrich Sitziger, Goldschlager Zwölfer
Lorenntz Tomann Glasser
1512 Hainrich Rech goltschlager Zwölfer
Jorg Beckh Maller
1515 Jorg Burckhart
Niclas Rechlin
Jakob preselaur vom Scheuer, glasser
Leonhart Fenndt
1518 Jacob abt maler
1520 Jakob Zann
1521 Vlrich Abt maller
1522 Gumpelt giltlinger Maler
1523 Thomann Burkmair maller
Gaberhel dreier
1524 Jörg Fetterlein
1524 Hannß Holbain maler
Hannß Beurllein Bildhauer
1525 Ludwig Axstern goldschlager
1527 Jörg Muschhat Bildhauer
Michel Abt maller
Bertelme Nuschelder
1530 Mathes Dornn
1531 Hannß Burckhmair maller
Martinn Erhartt
1532 Jörg Furtennagell maller
Vlrich Abt maller Zwoelffer der alt
Marx satelein Bildhauer
Thomann Claß
Hanns Graff
1533 Vetter stainmair glaser
Jörg strobell
Symon Hoffner
Vlrich sitzinger
Melcher brecheisenn Maler
Jorg Glier glaser
Laux Mair
1536 Hanns Ost glasser
Thoniel Hoffpfer Zwelfer maller
Jorg brun Maller
1537 Allt Hanns Ost Glaser
Lienhart Hamer
1538 Hanns Dauch Bildhauer
1538 Erharrtt Heberlein glaser
Florann Muscheller Bildhau[er]
1539 Augenstein schmuckher malle[r]
1540 Connratt sulzer glaser
1540 Grerory Erhartt Bildhauer
1542 Endres Miller
Lienhart Beck
1543 Peter Zan
1546 Jacob Murmann
1546 Lienhart Lindenmair
Jorg Lutz
Vlrich Mailmiller
Thomann Heberlin
1547 Jorg Brey
Hans Wolf Strigel
Simon Wagigel
Gumpold Giltlinger
Bartlme Flicker
Florian Giltlinger
Endres Schoch
1548 Hanns Lutz
Sebastian Loscher
Hanns Stainmitzel.

II. Gedenktafel über den Ablaß des S. Katharinenklosters

im Besitz des Herrn Eigner zu Augsburg.

Anno domini m°cccc°lxxxiiij°. jar. Da hat der wirdig vnd Hochgel[ert]
herr doctor Barthlome Ridler zu wegen bracht durch unser ernstlich bet u[nd]
anbringung und getan von unsin hailigen vater baupst Innocentio dem ach[t]
des namen. Vns allen in vnsin Closter zu sant Katherinen hie zu Augsp[urg]
vnd allen vnsin nachkomen in ewig zeit allen frawen und swestin Si hab[en]

profess getan oder nit die zu zeiten waren in disen Closter sein. Die grozz unaussprechenlich gnad die zu Rom ist in den Syben hauptkirchen vnd allen andern kirchen. Vnd ander gross gnad und freihait. wie denn hernach etlich volgend vnd clerlich alle ding mitsampt andin artickln vnd stucken in der bull stand die wir dar nach haben. Vnd die hie Innen in unser gwelb durch die Erwirdige Elysabeth Egnin derezyt ditz closters pryorin gelegt ist worden und damit ain yetliche svester andechtig sey. Dartzu so stand etlich gnad und ablass hienach geschriben. die da sind in den kirchen zu Rom Wauw niemand die gnad all ertzellen noch erschreiben kan denn got allain mitsampt inhaltung der bull. Das angesehen bit ich pryorin ditz closters wem got der her gnad geb den ablass haymzesuchen daz ir den mit andacht vollbringent, und dabey aller der gedenckt lebendig vnd todter die da ir vergunst willen rat und tatt darzu haben geben und getan. Und insonderhait des vorgenannten herrn Barthlome Ridlers. das wir mit im das ewig lebenn besitzenn. Amen.

Unser hailig vater der baupst geit nach in ewig zeit und will wenn ain pryorin vnd die closterfrawen und swestin sy haben profess getan oder nit die zu zeiten hie Innen sind und all unser nachkomen und ain yegliche die in sonderhait andechtlich haymsucht drey stet in disem closter die denn dartzu durch ain pryorin zu zeyten geordnet send oder werden und an yeglicher der drey stet drein pater noster und drein Aue maria, betet vnd welche vor alter oder kranckhait oder sunst die dry stet nit haymsuchen kund und doch die, ix. pater noster, und ix. Aue maria an der stat da sy zu zeiten war oder ist betet. Vnd so oft und dik ain Jegliche daz tut. Das die pryorin und ain yegliche frauv oder swester alle die gnad und ablasz der sünd hab. Die die menschen hand die an den tagen so wan haymsuchen ist die syben hauptkirchen und all ander kirchen die zu Rom sind haymsuchen und anders tund damit sy der gnad und ablass tailhaftig werden die den kirchen geben sind. Auch so geit nach und erlaupt unser hailiger vater der baupst ausz bäpstlicher gwalt Das ain yeglicher priester dem ain pryorin und die frauven auch swestin die yetz und hin für in ewig zeit hie Innen werden sein dem ain yedliche beichtet ir sünd die sy rewen und ir laid sein von hertzen, Al so die dem stul zu Rom nit vorgehalten sind. So offt vnd dick es notturftig ist. Aber die stuck die dem stul zu rom vorbehalten sind allain die ausgenomen die man am grvnen Dornstag verkunden ist zu rom, der wegen ob got will nymer kains schuldig werden oder tund ain mal allain im leben gantz und gar von allen sünd absolvieren soll und mug. Vnd ainer yeglichen ainbus darumb afsetzen, vnd all ayd nach mug laussen und in todes notten vnd so dick vnd offt wan zweifeln ist des todes in allen stucken kains überall ausgenomen auch gantz und gar absolviren müg und solle wie die und andre stuck alle aigentich vnd clerlich in der obgemelten bapstlichen bull stand und begriffen sind die wir darum haben.

(Hierauf folgt das Einzelne über den Ablaß bei den verschiedenen Kirchen, zuerst den sieben Hauptkirchen: Johannes, Petrus, Paulus, Maria, Laurentius, Sebastian, Kreuz. Jedesmal ein Bild des betreffenden Heiligen, und zuletzt des Kreuzes auf Goldgrund. Dann Ablaß bei anderen Kirchen u. s. w. Hierauf ein Gebet und endlich ein Zusatz auf anderem Pergament, die Bestätigung dieses Ablasses durch Papst Julius II. Nur hieran fehlen die Randverzierungen, welche

Verzaichnus wer die Taflen in den Capitl oder die siben haubt
machen lassen.

Zu Zihrung deß Capitl hauß, so stetts auf Bargament geschri
Bichl wo der Closter Pau beschriben.

1496 gezeichnet

haben etliche frauv auß sondlicher genad Vnd andacht, dasselbe da
mahlen der Nam hernach folgt.

Barbara riedlerin hat S. Joannes tafl machen lassn die hat oder is
64 Gulden. oder 54:

Item helena rephonin, Sanct Lorenzen Vnd Sanct Sebastian ma
die gestett 60ig Gulden, ich schreibs nah der alten sprah wie es stett.

Item Veronica Welserin, hat lassen zwu taffeln machn, die ainen
Creiz, die andre Von Sanct Pauls haben gestandtn: mit allem dingen 1

Item Dorothea rölingerin, hat lassen mahen Vnser liebn frauv
gestatt, oder stett 60 gulden.

Item Anna riedlerin Sanct Peters Tafel mit den 14 nothhelfern; g
oder stett 45 gulden.

Item mehr hat hergeben an die geschnittn taffel in den Capitl Sa
die Anna heinzlerin 15 gulden. Item mehr die Afrin hörlerin hat ge
tafel 14 guldn.

. . . .

Item Veronica, Walburg, Vnd christina Vötterin haben ain ta
Creizgang lassen mahen Vmb 26 gulden. ist daß leidn christi darauf
Vnd alle 3 Closter frauw. Vnder diser taffl sein alle 3 begraben Vn
den grabstain souill noh hab lesen Könen: veronica Vötterin 1490
christina Vötterin 1499: Walburg Vötterin 1500
sein alle 3 leibliche Shwestern gewesn. aine dar Von ist ein Priorin ge
Closters. die Christina Vötterin ist die Jüngste gewesen.

Die ande tafl wo die verklärung christi darauf gemahlen. Vnd gl
ganze Walterische freindtschafft, dan die zwey leibliche Shwestern in d
habit Vnsers orden darauf seint. auf der tafl steht da man zahlt 1502

Die Maria Walterin ist gestorben an S. Albinj tag 1519. so Vnter diser taffl muß ligen weilß darauf steht die Anna Walterin so Priorin gewesn ligt auch da Vnd hat Jhrn aignen stain, worin Jhr aignen Nammen auf Erz in einem rundell eingemaht ist.

. . . .

Item Sw. Magdalena in hoff hat hergeben an S. Sebastian den Reyn zu dem heil. Kreiz auf dem Altar 3 gulden. Vnd die lay Schwestern 2 f souill ist daßselb bildt gestandten od. zu teütsch daß es Kost hat."

. . . .

Der Titel des ganzen Buches lautet:
„Alte Vnd Neye Zeitungen, daß ist: Alte zeitungen waß sich zugetragen Von anfang Vnsers Closters alhier in S. Catharina gottsauß zu augspurg." u. s. w.

Ueber die Verfasserin giebt die Schlußnotiz des zweiten Bandes folgende Auskunft: „Diese schreiberin ist gestorben anno 1756 den 11. juni 62 jar alt: dies buch ein Jahr vor ihr seeligen albleiben biß da wo geschriben, hat geheißen mutter Maria Dominica Von den willen gotteß erhardt, ist von münchen gebürtig gewesen, hat Vil büchern geschriben, teutsch, lateinisch, Vnd auch mit noht, ja ich kan wohl sagen Vill dausend noten so wohl fugural alß Coralen. hab ich allein Von ihr schön schriften 4 Corolenbuechern. 1764."

IV. Auszüge aus den Augsburger Steuerbüchern,

im städtischen Archiv*).

1. Familie Holbein.

Anno 1454 **Hl. Creuzer Thor extra.**
d. 1. Michel Holbain.
" 1456 d. 1. Michel Holbain.
" 1457 d. 1. Michel Holbain.
" 1460 Michel Holbain.
" 1463 **Vom Ragengaß.**
d. 3. Michel Hollbain.
" 1464 **Bilgrin haus.**
d. 6. Michel Holbain
item
Vom Ragengaß.
d. 3. Michel Holbain.
" 1465 **Bilgrim Haus**
d. 7. Michel Holbain.
item
Vom Ragengaß.
d. 2. Michel Holbain.
" 1466 **HailigCrützer Tor extra.**
Michel Holbains hus.
item
Bilgerin haus.
d. 9. Michel Holbain
item
Vom Ragengaß.
d. 2. Michel Holbain.
Anno 1468 **Hailig Creutzer Tor extra.**
Michel Holbains hauß.
item
Bilgrim Hauß.
d. 9. Michel Holbain
Ledrer.
Vom Ragengaß.
d. 2. Michel Holbain.
" 1469 **Hailig Crützer Tor extra.**
domus michel Holbains
Billgrin Hus.
d. 8. Holbainin.
Vom Ragengaß.
d. 1. Michel Holbain.
" 1470 **Hailig Crützer Tor extra.**
domus michel Holbains
Billgerin haus.

*) Nach Abschriften, die ich der Güte des Herrn Archivars Herberger verdanke.

d. 10. Holbainin.
Vom Ragengaß.
d. 1. Michel Holbain.
Anno 1471 **Bilgerin Hauß.**
d. 10. Michel Holbain.
Vom Ragengaß.
d. 1. Michel Holbain.
" 1472 **Billgrin haws.**
d. 10. Michel Holbain.
Vom Ragengaß.
d. 1. Michel Holbain.
" 1473 **Bilgrin haus.**
d. 10. Michel Holbain
Vom Ragengaß.
d. 2. Michel Holbain.
" 1474 **Billgrin Haus.**
d. 33. Holpain.
" 1475 **Billgrin Haus.**
d. 9. Holpain.
" 1476 **Salta zum Slechtenbad.**
d. 4. Michell Holpain.
" 1477 **Salta zum Slechtenbad.**
d. 3. Michel Holbain
d. 32. Pf. Holbains.
" 1478 **Salta zum Schlechtenbad.**
d. 3. Michel Holbain
d. 34. p. Holbains.
Vom Diepolt.
d. 98. Michel Holbainin.
d. 99. Ir Tochter.
" 1479 **Bilgrin Haus.**
d. 28. Michel Holbain.
Salta zum Schlechtenbad
d. 38. P. Holbayns.
" 1480 **Salta zum Schlechtenbad.**
d. 37. p. Holpains
d. 38. pater ejus.
Vom Diepold
d. 84. Michel Holpainin von Schönenfeld.
" 1481 **In der Brediger garten.**
Absatz d. 21. Michel Holbain.
Salta zum Schlechtenbad.
d. 3. Michel Holbainin.
(Ir Mann nit by Ir).
d. 36. p. Holbains.

Anno 1483 **Vom vndern Schla haws.**
d. 27. p. Holbains.
Salta zum Schlechten
d. 36. Michel Holbai
d. 37. Sein Weyb
d. 38. p. Holbains.
Schmidhaws
d. 85. Anna Holbaini
" 1486 **Vom vndern Schl haws**
d. 28. p. Holbains
Bilgrin Haus.
d. 44. Michel Holbai
Vom Diepold.
d. 84. Anna Holbaini
" 1488 **Vom vndern Schl haus**
d. 29. P. Holbains
Sträfinger Thor int
Absatz d. 10. Holbaini
Schmidhaus
Absatz d. 44. Endlin H bainlin.
" 1490 **Vom vndern Schl haus**
d. 40. P. Holbains
Am Judenberg.
d. 31. Michel Holbai
Schmidhaus.
d. 86. Endlin Holpa
" 1491 **Vom vndern Sch haus.**
d. 34. p. Holbains.
Von St. Antonius.
3. Absatz d. 26. Er Holbainin.
" 1492 **Vom vndern Schl haus.**
d. 32. Pfleg Holbain
Von St. Anthonius.
2. Absatz d. 57. A Holbainin.
" 1493 **Am Kasenzipfel.**
d. 101. Anna Holba
Vom vndern Sch haus.
d. 37. p. Holbains

Anno 1494 — **Von St. Anthonino.** Absatz. Otilia Holbainlin.
Vom vndern Schlachhaus. d. 34. p. Holbains
Vom Diebollt. d. 40. Hanns holbain.

„ 1495 **Vom vndern Schlachhaus.** d. 31. p. Holbains
Vom Diepold d. 38. Hans Holbain.
Von St. Anthonino. 4. Absatz d. 25. Anna Holbainin.

„ 1496 **Vom vndern Schlachhaus** d. 34. p. Holpains
Salta zum Schlechtenbad. d. 29. Holbainin d. 33. Hanns Holbain
Von St. Anthonino 3. Absatz d. 24. Anna Holbainin.

„ 1497 **Vom vndern Schlachhaus.** d. 29. P. Holbains
Billgrinhaus. Absatz d. 16. Anna Holbainin.
Salta zum Schlechtenbad. d. 27. Hanns Holbain.

„ 1498 **Vom vndern Schlachhaus** d. 27. p. Holpains
Salta zvm Schlechtenbad. d. 26. Hanns Holbain d. 27. Sein mutter.

1499 **Vom vndern Schlachhaus.** Absatz d. 4. p. Holbains Kind.

Salta zum Schlechtenbad. d. 25. Hanns Holbain d. 26. Sein Mutter.

Anno 1502 **Vnder den Ledrern** d. 6. Gret Holbaynin
Salta zum Schlechten Bad d. 21. Hanns Holbain d. 22. Sein Mutter.

„ 1505 **Bilgrin Haus.** Absatz d. 22. Margaretha Holbainin.
Salta zum Schlechtenbad. d. 22. Hans Holbain maler d. 23. Sigmund sein Bruder.

„ 1509 **Salta zum Schlechtenbad.** d. 26. Hanns Holbain, moler d. 27. Sigmund, sein Bruder.
Am Judenberg. 2. Absatz d. 32. margaretha Holbainin
Von St. Anthonino. Absatz d. 7. Anna Holbainin.

„ 1512 **Salta zum Schlechtenbad.** d. 22. Hanns Holbain
Von St. Anthonino d. 60. Anna Holbainin.

„ 1516 **Salta zum Schlechten Bad.** d. 24. Hanns Holbain.
In der Bächin Hof. d. 34. Margreth Holbainin.
Von St. Anthonino d. 36. Anna Holbainin.

„ 1522 **Von St. Anthonino.** Absatz d. 7. Anna Holbainin.

---

2. Familie Burgkmair.

1479 **Von St. Anthonino.** d. 40. Thoman Burckmair.

Anno 1480 **Von St. Anthonino.** d. 45. Thomas Burckmair.

Anno 1481 Schmiedhaus.
d. 52. Thoman Burgkmair.
„ 1483 Schmidhaus
d. 54. Thoman Burckmair.
„ 1486 Schmidhaus.
d. 56. Thoman Burckmair.
„ 1488 Vom Diepphold.
d. 35. Thoman Burckmair, maler.
„ 1490 Vom Dieppolt.
d. 39. Thoman Burckmair.
„ 1491 Vom Diepolt.
d. 37. Thoman Burkmair.
„ 1492 Vom Diepolt.
d. 38. Thoman Burckmair.
„ 1493 Vom Diepolt.
d. 35. Thoman Burckmair.
„ 1494 Vom Diebollt.
d. 19. Thoman Burckmair.
„ 1495 Vom Diepolt
d. 17. Thoman Burgkmair.

Anno 1496 Vom Diepolt.
d. 18. Thoman Bu
„ 1497 Vom Dieppolt.
d. 16. Thoman Bu
„ 1498 Vom Diepold
d. 17. Thoman Bu
„ 1499 Vom Dieppolt.
d. 22. Thoman Bu
„ 1502 Vom Diebold.
d. 18. Thoman Bu
„ 1505 Vom Diebold.
d. 16. Thoman Bur
„ 1509 Vom Diepold.
d. 1. Hans Burkm
d. 16. Thoman Bu
„ 1512 Vom Diepold.
d. 1. Hans Burkm
d. 13. Thoman Bu
„ 1516 Vom Diepold.
d. 1. Hans Burckm
d. 19. Thoman Bu

V. Auszug aus den Zechpflege-Rechnungen von St. Moritz,

im städtischen Archiv zu Augsburg*).

Hannsen Holpain 32 fl. auff guett Rechnung ad. 25 Jenner 1506.

Adj 28. Octobris 1506 zalet ich maister Hannsen Holpain auf 100 er vor jnne hett auf die iiij flügel zemalen 10 fl.

Hab im mer zalt im Beywesen Wolf Pfister adj 14 Jener 10 fl.

Hab im auch zalt, das main weyb jm lich 3 fl. den 29. Merzen vnd d ich in gegenwärtigkait Meister Weysen auch adj 16 Jugnio fl. 10 tut ...

Item hab maister Hannsen Holpain auf gut raytung geben adj 27 oder am suntag vor Petri vnd Pauly auf sein groß clagen vnd a auch 27 fl.

Ao. 1507 — 20 fl. gab ich dem hanß Holpain an sant Veyts tag dem körb zedl aufgeschriben vnd man ist ym Rest 30 fl. wan er die flyggel au (S. Veitstag ist der 15. Juni, also merkwürdigerweise früher als der Termin.)

Ao. 1507 — 40 fl. dem hanß Holbain maller auff 1 rechnung auff sa nach sant michelß tag. (=2. October.)

Ao. 1509 adj 31 Merzen schreib ich zu des Maister Freihamer — geb 74 gulden so man jm schuldig ist gewesen von hans Holpain wegen .....

Ao. 1508 16 Merzen schreib ich zu, das Ich gerechnet hab mit Maiste Holpain Maller nach dem vnd man mit jm eins worden ist vmb die flüg mallen umb 325 gulden dar an er enpfangen hat 240 gulden, Restat j

*) Die Abschrift verdanke ich gleichfalls Herrn Herberger.

65 gulden dar von solt man geben thoman Freihamer 74 gulden Restat ich jm geben hab 11 gulden. mer hab ich der frauen geben zu leikoff 5 gulden vnd seinem [illegible] 1 gulden. Summa Ich ausgeben hab 17 gulden .... f. 17.

VI. Auszug aus dem Amerbachschen Inventar

im Archiv des Museums zu Basel.

[Auf dem Pergament-Umschlag]: Acta, Handlungen, Zyttliche hab, vnd administration Bonifacij Amerbach, dessen, so Imme Gott der himmelsch Vatter durch Christum Jesum zeadministrieren vnd zeverwalten gnedenglich befohlen vnd beschert.

[Vorbemerkt von anderer Hand]: „Autographum Basilii Amerbachii vor A. 1586 verfertigt; und nach diesem Jar supplirt ꝛc."

[A.]

Inuentarium der stucken oder sachen so in der nüeren Cammer gegen miner studierstuben über, begriffen, deßen in mim testament meldung beschicht.

[Davon werden hier nur die Holbeinschen Arbeiten mitgetheilt; die Zahlen in den Klammern sind vom Herausgeber hinzugesetzt.]

Erstlich hangen vnd stand an den wenden in diser Camer nün vnd vierzig gros vnd klein gemolte tafelen. [1] Als nemlich Holbeins fraw vnd zwei kinder von im H. Holbein conterfehet vf papir mit olfarben, vf holz gezogen. [2] Ein todten Bild H. Holbeins vf holz mit ölfarben cum titulo Jesus Nazarenus rex ꝛc. [3] Meins vatters conterfehtung in der iugend H. Holbeins vf holz mit ölfarb. [4. 5] Zwei täfelin darnf eine (darunter, ausgestrichen: „zwei") Offenburgin conterfehet ist vf eim geschriben Lais Corinthiaca. Die ander hat ein kindlin by sich. H. Holb. beide, mit ölfarben vnd in ghüsenn... [7] Ein nackend kindlin sitzt vf einer schlangen kompt von Holbeins gemald durch H. Bocken vf holz mit olfarben [illegible] nachgemolt. [8] Ein krützgeter Christus in wolchen Albrecht Dürers nachgemacht durch Ambroß Holbein sambt Got dem vater vnd vil engeln, mit olfarben vf holz. [9] Item ein tafelen gehort darin ein conterfehung Holbeins mit trocken farben, so im großen kasten vnder Holbeins kunst ligt. [10. 11] Item zwei H. Holbeins mit olfarb gmalte täfelin darin Christus vnd Maria in eim ghüs, mit steinfarb. [12] Ein Adam vnd Eva mit dem äpfel H. Holb. vf holz mit olfarb. [13] Ein Erasmus mit olfärb vf papir in eim ghüs H. Holbeins arbeit. [14] Ein groß nachtmall H. Holbeins erste arbeiten eine vf tuch mit ölfarb. [22. 23] Item einer heiligen iungen vnd iungfrawen köpflin mit patenen vf holz mit ölfarb klein H. Holbein erste arbeit. [24] Item zwei kneblin in gelben kleidern vf holz mit Olfarben Ambrosi Holbein. [31] Ein Zimlich gros Crucifix kompt von Holbein nachgemacht durch ein Beyer M. Jacob Clausenn gesellen vf tuch mit olfarben. [38] Ein große Geislung vf tuch H. Holbein ersten arbeiten eine mit ölfarb. [39] Ein nachtmal vf holz mit olfarb H. Holbein, ist zerhowen vnd wider zusammen geleimbt aber vnfletig. [42] Ein klein hölzin täfelin darnf zwen todtenkopf mit gefelschten farben. [49] Ein schulmeister schilt of beiden seiten gemolt H. Holbeins arbeit.

[Folgen Nachträge u. s. w., Kasten mit Gold-, Elfenbein- und anderen Geräthen oder Schnitzereien; Münzen u. s. w. Dann]:

In disem einen kasten sind zu oberst ein gar groſze, vnd tarunder sechs vnd dreiſzig schubladen, darin allerlei alter vnd newer Tütscher Niderlender Frantzosen vnd Italianer gemeld von hand geriſzen, gemolt, getruckte, gestochne stuck.

.... H Lützelburg. 1....

... HHolbein senior. 56. sambt zwei büchlin mehrteil mit stefzen. Ambrosi Holbein 4..........

... HHolbeini imitatio aliena non propria eius 64. Getruckt 111. Biblica historia cet. 2. Totentantz 2 expl.

H. Holbeni genuina gros klein von seiner hand 104. Moria Erasmi hin vnd wider mit figurlin. Ein buchlin darin by 85 stücklin geriſzen. Ein anders permentin mit eim stuck. Erasmi effigies in eim rundelin mit ölfarben.

[B.]

Zweites Verzeichniß, später.

[Abweichende Stellen bei den Gemälden; die Maße sind weggelassen.]

... 11 [9] Item Hanß Hohlbein des Mahlers Conterfet auff Bapeyr mit trockhen farben ist ein brustbildt....

... 18 [10] Item ein tafelein..... von öhlfarben marmoriert darin ein sitzender Jesus mit einer dornenen Cron....

19 [11] Ist ein gleich formert tafelin darauff ein Nünnlein in einer Coppellen.

[Handzeichnungen.]

*Item Zehen Stuckh vom passion getuscht, Jedes auff einem Bogen Papeyr.

*Item die Außfersteung Christi getuscht auff Zween Bögen.

*Item ein descriptio wie die drey weisen auß Morgen das kindlein Jesu verehren vndt andere biblische Historien auf zwey Bögen getouscht.

Jedes auf einem Realbogen getouscht:

*Item St. Anna getuscht [1].
*Item 2 heilige manner getuscht [2].
*Item St. Geörg mit einem Drackhen [3].
*Item ein heilige Jungf. mit einem Schwerdt [4].
*Item ein heilige Jungf. mit einem Kelch [5].
*Item j alter heiliger [6].
*Item der heilige Apostell Johannes [7].
*Item 1 Marienbildt mit dem Kindly Jesu [8].
*Item Sancta Virgo Rigard [9].
*Item ein gesimbs mit einem Baum [10].
*Item deren von Rosenburg wapen [11].
*Item iii Alte Abelliche wanpen [12].

Jedes stuckh auf einem Bogen getuscht:

*Item die Creuzigung Christi [13].
*Item ein Marienbildt mit dem Kindly Jesu sampt seinem Pfleg Vatter Joseph [14].

(einem bogen getuscht:)
*Item ein Marienbildt vor welcher ein soldat vnd j bettler kneien [15].
*Item 4 Soldaten [16].
*Item einer vom Adell mit seinem wapen [17].
*Item einer vom Adell mit 2 adellichen wapen [18].
*Item 2 einhorn mit schönen Seulen eingefaßt [19].
*Item die Crönung der heilig Jungfrawen Marie [20].
*Item der Statt Basell groß Insigell [21].
*Item j Marien bildt mit der Sonnen bekleidt [22].

*Item 5 abconterfetungen von Brustbildern darund ein weibs Persohn [23].
*Item fünff gantze bilder getouscht iedes auff ein quart bogen von Reall [24].
*Item ein Engell mit einer wag: darauff auff einerseiten ein Kindt auff der andern der Teuffell auff einem quart bogen getuscht [26].
*Item der verlohrene Sohn getuscht auff einem quart blatt [27].
*Item zwey heupter eins von öhlfarben das andere getuscht auff quart bögen [28].
*Item der König Rehabeam mit veilen bildern tuscht auf einem kleinen bogen [29].
*Item Valerianus et Sapor. Rex persiarum getuscht auf einem quartbogen [30].
*Item 4 schmale stückhlein getuscht daruff Sprüchly auß der heiligen schrifft [31].
*Item der Prophet Samuell vnd Achab. getouscht auff einen langen bogen [32].
*Item j schlacht in der grose vndt form wie obsteht [33].
*Item Zaleucus
*Item Charonda Tirius } getuscht auff quart bögen [34. 35].
*Item Sanct Laurentius getusch auff einem in ocdavo [36].
*Item j Spruch daß man das gmeine wesen dem Sonderbaren vorziehen solle getuscht in octauo [37].
*Item ein Sterbender Numa getuscht auff einem quart [38].
*Item der verlohren sohn getuscht j quart blattli [39].
*Item drey kleine vnbekandte Stückhli getuscht [40].
*Item die außfersteung Christi in quart getuscht j nachtstuckh [41].
*Item der groß Christophell vnd Zwey marien bildlein mit Kindlen: getuschte nachtstückhlen auff octau blettlenn [42].
*Item der Messerschmide wapen getuscht: in gedachter gröse [43].
*Item ein entwurff des todten Erasmi houpts auff Bergament in octauo [44].
*Item St. Lorentz getuscht in quarto [45].
*Item ein Jung Schafflein vnd ein Lambskopff getuscht in quarto [46].
*Item ein Fledermauß getuscht in octauo [47].
*Item vier hendt getuscht in octauo [48[.
*Item 2 todte weiber köpff getusch in sedecimo [49].
Item j Kopff dito [50].
*Item ein zierlicher abrüsß eines Dolchens darauff der Todtendantz [51].
*Item j Schlaffendt Köpfflein [52].
*Item j Mannsbildlein in sedecimo [53].
*Item 7 Stuckh von der Orgelln in Munster zu Basell [54].
*Item des Erasmi Terminus [55].

Hans holbeinens handrißen vnd Zeichnungen.

x stuck. Passion, numeriert zu vndst: — fol.
* Erasmi Roterodami Contrafait. Rundt: gemahlt. —
lxiij. Stuck, vnzweyffelich Original vnd gut: —
iiij. hauß zum dantz.
j. Thome Mori familia.
xx Stuck schlechter weyd.
Zur Orgeln:
vij { j Kays. heinrich. sammt Münster gegen die Pfaltz: — dt. Copey.
j Maria, mit Engelin hind Ihrer, musicierendt: — dt. Copey.
j Kunigunda mit Crucifix.
j Bischoff Pantalus: dt. Copey. }

VII. Testament des Sigmund Holbein nebst darauf Bezüglichem

Aus der Rathskanzlei zu Bern.

Testamentbuch der Stadt Bern Nr. IV. (15. März 1535 bis 15. Januar 1549)

Sigmund Holbeins ordnung.

Ich Sigmund holbeyn der maler Ingesässner Burger zu Bernn Thue kund diesem Brieff das ich zu fürkhommen Span vnd vnwillen so sich nach min sterben mins verlaßnen güttlis halb zwüschen den minen villicht begeben, vnd villicht nit äben dem, dem ichs aber gönnen verlangen wurde. Diß min o vnd ansächen In Testaments wyß mit gutter vorbetrachtung, gutten sinnen nüfft vnd gesundem Lyb von niemand darzu beredt noch mit geuärden ang Sonders mins eignen fryen willens vnd geuallens gethan, vnd beslossen. I

bin rc deßhalb ich will, souern diß ansächen von mir mit widerrüfft wirdt das dem gäntzlich an Intrag gelept vnnd nach gangen wärde.

Erstlich machen vnd ordnen ich minen lieben brüder Sun hansen holbeyn dem malern burger zu Basell, als minen anerbornen vom geblüt ouch mans stammen vnd namen uß sonderer liebe vnd fründschafft willen darmit Er mir verwandt zu einer fryen vffrechten gab alles min gutt vnd vermogen was ich dißmal In der Statt Bernn hab vnd hinder mir verlassen Namlich min hus vnd hoff sampt dem garten darhinder alhier an den Brunngassen Sunnenhalb oben an der Trommur, oben daran ist Jargen Zimmermans des Schniders hus gelägen, ist fry ledig von vßgenommen fünff fl. Zins mit dem houptgutt ablösig So ich Hern Bernhartt Tillman alten: Seckelmeystern des Rhatts zu Bernn gelichens gelts daras schuldig bin, Item min sylber geschirr husratt, Varben, Malergold vnd silber, kunst zum maler handwerk vnd anders nützitt vsgenommen wie mans hinder mir findet, das Er als hierüber min Einiger gesatzter Erb sich desselben vnderwinden, das zu sinen handen nemmen vnd darmit thun vnd läben als sinem eygnen verfangnen gutt von minen schwöstern vnd mencklichem vnbekhümbertt, dann ich Im das hiemit gegönt. vermacht vnd übergäben will haben, sollichs wirt sich ouch alles In einen sundern vffgezeichneten rödelj erfinden, was Jedes ist, damit min vetter denn ouch des bas nachfragen könde.

Denne so soll mir aber min eine schwöster Vrsell Messerschmidin zu Augspurg. Es sye houptgutt so ich der gelichen vnd vmb Zins angelegt, oder das sidhar ettwan vil Jar als sy mir den Zins uffgeslagen vnd nützit gewärt darvon geuallen by fünffzick fl. Dieselbe schuld vnd was ich sunst noch mer des minen zu Augspurg hette, husblunder vnd züg zum handwerck was es wär nützit vsgenommen, das söllennd dise min schwöster vnd die andern zwo Anna Elchingerin by Sant Vrsell am Schwall, vnd Margreth Herwartin zu Eßlingen all dry fründtlich vnnd glichlich mit einander teyllen, sich ouch des für alle abvertigung mins gutts vernügen, dem übrigen wyter nitt nachfragen, oder minen brüder Sün Hansen, darumb In einicher Wäg beckhümber oder ansüchen.

Vnnd also beschlüß ich diß min ordnung, mir doch nach gemeinen bruch vorbehaltende die zeendern, zemindern, zemeeren, ganz abzethünd vnd anderst zesetzen alle wyl ich in rechten wüssenthafftigen Sinnen vnd by vernufft bin, vnd wie sich ouch also min letster will in geschrifft und warhaffter kundtschafft erfindet dem soll ouch denn gestrags nachgangen wie ouch disem souern es unwiderrüfft bliben, gelept vnd darwider nit soll gehandlett wärden, alle geuärd vnnd arglist vermitten In krafft diß Brieffs, gezügen warend hieby die fürsichtigen frommen wysen Bernhard Tillman alt Seckellmeyster vorgenant, Anthony Noll des Rhatts vnd hans Daum der schnider Burger zu Bernn. Vnd des alles zu warem vrckhund, So hab ich Sigmund holbeyn der ordner erpätten den erstgenannten Bernharden Tillman minen lieben hern sin eygen Insigell offenlich für mich vnd die minen hiefürzetrucken, Das ouch ich derselb Bernhard Tillman von siner pitt, vnd sidt ich dem Sodstatt zugegen gsin bekhenn gethan, dise ordnung mit minen Sigell Inwendig verwartt vnd vßwendig beschlossen mit minen Büttschet verwartt haben, doch mir vnd minen Erben an schaden. Beschächen. 6. Septembris. 1540.

Raths-Manual der Stadt Bern.

{ N. 273 5. Aug. 1540 bis 10. Octob. 1540.
{ N. 274 11. Oct. 1540 bis 18. Dezemb. 1540.

S. 143: Donsstag 18. Novembris 1540.
Augspurg, Basel.
Holbeyn.

Gan Augspurg vnd Basell wie Sygmund Hollbeyn gestorben ein Te
gmacht vnd etlichen der Iren etwas vergabett, denselbigen es anzeugen,
es zien wend gewalthaber vff Sontag nach Regum harschicken. wirrt ma
das Testament hinvßgän.

Teutsch Spruch-Buch der Stadt Bern.

(Vom 27. Mai 1540 bis 7. März 1541, S. 303. — Oberes Kanzleigewölb

Holbeins Testaments bestätigung.

Ich Hanns Frantz Nägely Schultheis der statt Bernn, Thun kund
das hütt für min herrnn die Rätt hienach genempt vnd mich kommen ist
sam wyß Frantz schmid Burger zu Basell vnnd hatt erstlich einen gewaltzbri
Ime Elßbeth Meyster Hannsen Holbeins des malers Burgers zu Basell
Hußfrouw geben, darzu ein fürdernüs vonn herrenn Burgermeyster vnnd R
statt Basell vßbracht fürgelegt vnnd demnach durch sinen erloupten fürspre
offnen lassen demnach meyster Sigmund Holbein der maler sälig alhir
abgangen, Vnnd sin testament gemacht welliches henden meyster hanns A
Schnider kommen wäre, begärte er das dasselbig harfürgelegt verläsen
krafft erkendt, darzu in der statt buch gestellt söllte werden, vff sollichs
Testament durch gedachten Hannß Adam Harfürgeben, das ouch verläsen
beschächenn rechtsatz, vnnd nach miner umfrag zu recht erkendt vnnd gesp
dwyl gemeldter Sigmund Holbein In der statt Bernn schutz vnnd schirm g
vnd deßhalb der fryheitten damitt dieselbige begabett genoß das vß fr
dasselbig sin Testament in krafften bestan, dem geläbt vnnd nachkommen söl
den, Jemande setzte denn das mitt recht ab Darzu das es in der statt bu
geschriben werden diser vrteyll begärtt obgemeldter Frantz schmid eins vrku
Ime ze geben, mitt ein hälen vrtheill erkenndt ist vunder minen obgemelten S
senn Insigell Ampts halb, vnnd sind min hernn die Rhätt so hier Inn v
sprochen die Edlen frommen, vesten, fürsichtigen wysen Hanns Jacob von
wil allt Schultheis, Sulpitius Haller Seckelmeister, Peter Im Hag,
Anthony noll, Peter von werd, Chrispinus Vischer, Niclauß Schwu
Matheus knecht, Vnnd hanns kichly, Beschächenn Mentag x. Jannarii 15

VIII. Auszug aus den Büchern der Baseler Malerzunft.

Im Besitz der Zunft zum Himmel.

1) Rothes Buch der Zunft zum Himmel.

„Item Es hatt enpfangen vff sannt mattistag die zunfft ambroß Holbain maler von augspurg In dem xvii Jar.“ (24. Februar 1517).

„Item es hat die zunfft Enpffangen Hans Holbein der moller uff Suntag vor sant michels dag im xv^c^xx jor vnd hat geschworn der zunfft ordnung zu halten wie ein ander zunfft bruder der moller“ (23. September 1520).

---

2) Bannerbuch (dem vorstehenden Hauptbuch angebunden).

„Item A° 1533 Jar vff Sunthag vor kattrinen Sind dise her noch geschriben von beyden Zünfften vß gelegtt vom Himels vnnd Sternen Erstlich zum Fenlin und Baner.

..... Zum Baner

... Hanns Holbein der Moller“

(an der Spitze von mehreren Anderen vom „Himell“).

„A° 1537 Jar vf Sunthag noch dem nuwen Jar Sindt dise Hernach geschriben zum Fenlin vnd zu dem Baner vß geleytt erstlich Himels vij Mann (folgen die Namen vom „Fenlin“).

Zum paner xiij man

. . . .

(darunter): Hanns Holbein der maller.“

---

3) Der Seckelmeister Rechnung.

(Ein in Pergament geheftetes und am unteren Rande von den Mäusen angefressenes Buch, von 1447—1611 gehend. Die Auszüge verdanke ich Herrn His-Heusler.)

„Item vff mentag vor petry vnd pauly jm 20 jar hand vnser meister rechnung enpfangen von meister Claus stol dem alten Seckler vnd hand gemacht zu einem nüwen Seckler Anthony den glaser vnd hand vnser Meister dem nüwen seckler überantwurt in barem gelt lviij lib. ij ß iij ₰ vnd in schuld xiiij lib. xij ß vnd warend stubenmeister peter Ziegler der comentmacher vnd Hans majer der sattler vnd wurden nüw stubenmeister Hans Holbein der maler vnd Heinrich dorer der comentmacher vff datum wie oben stat.“ (25. Juni 1520.)

„Item vff Zinstag nach sant Johanstag jm xxj jor hand vnser meister rechnung enpffangen von anthoni dem glaser als dem alten seckler vnd hand gemacht zu einem nüwen seckler meister mathes ganser den sporer vnd hand vnser meister dem nüwen seckler überantwurt in barem gelt xlij lib. xij ß ₰ vnd in schulden als im rodel stot xx lib. vj ß vnd was stubenmeister Hans Holbein der moler vnd Heinrich dorer der sattler vnd wurden nüw stuben meister Hans Herbst der moler vnd meister joder der sattler zum zyen vff datum wie ob stot.“ (25. Juni 1521.)

Blatt 182: „Item Zinstag vor Vlricj anno xx Ist Hans Holbeinen augspurg dem maler das burgrecht glichenn Et Jurauit pro ut moris e

---

B. Rathsrechnungen.

„Der 3r Herren Gedenkbüchlein" (seit 1515).
Holbein moler.

Zewissen daz meister Hannsen Holbein dem Moler von minen I den Buwherren vnnd lonherren in namen eins Rats, den Sal vff dem Ric zemolen verdingt ist nach lutt zweyer verding zedlen desshalb gemach gibt man Im für solich sin Arbeitt hundert vnd xx gld. Daruff ist Sambstag Sant Vits vnd modesto tag Im xxj Jar (15. Juni 1521), dur drye herren geben xl gulden; j ℔. v ß fur den gld. tut l ℔.

Anno nd. vt supra Sampstags vor Jacobi aber Im gebenn x g (20. Juli 1521)

Item xvij ℔. v ß Im gebenn uff des heylig Crutztag Im Herbst anno x Herr Hans Oberriet Empfangenn. (14. September 1521. Krutztag im Kreuzeserhöhung).

Item xv ℔. Im gebenn vff samstag vor dem palmtag anno nd. xxij April 1522),

Item xij gulden Im geben vff mentag trinitate anno xxij. (16. Juni

Item xv guldenn Im gebenn off samstag vor Bartholomj anno (23. August 1522).

Item xxj ℔. x ß Im gebenn vff samstag vor Andrees anno n (29. November 1522) vnnd Im domit die obbestimpte sum gar bezal dwyl die hindere wand noch nit gmacht vnnd gemolet ist, vnnd er ve an dysem das gelt verdient habenn, sol man dieselbig hindere want wytherenn bescheit lossen an ston,

Summa 1c, L ℔.

[Randbemerkung zu dem Ganzen]: Ist In 4ta angaria anno xx schribenn.

„Vssgebenn Buch" (1521—1527)

Item ij ℔ x ß geben Holbein dem moler, für etlich schilt am stettlin Waldenburg vergangener Jaren zemolen. — Sampstag nach Reminiscere (3. März) 1526."

„Den tryen Herren"

(fol. 192). „Item vnns send vnsser Herren xij gulden in myntz so wir hend gen durch befelch Jochims vff daz Richthuss dem Hans Holbein dem moller, geschach vff mitwuchs noch Ulryci im 1530 Jor." . . . . ffl. 12 —
(6. Juli 1530)

(fol. 193). „Item vnns send vnnsser Herren xx gulden in myntz so wyr hend gen meister Hans Holbein dem moller vff Donstig noch sant laurenzen dag im 1530 jor durch Geheis Jochims vff dem Richthuss . . . . . . ffl. 20 —
(11. August 1530)

Item vnns send vnser herren xxiiij gulden in myntz so wyr hend gen meister Hans Holbein dem moler by zwurett (?) noch frene im 1530 Jor durch geheis Jochims vff dem Richthuss . . . . ffl. 24 —
(Verenatag 1530 = Donnerstag d. 1. September)

Item vnd hend wyr Im gen xvj gulden vff fritag noch sant martis dag im 1530 Jor durch geheis Jochim . . . . ffl 16"
(18. November 1530).

„Wechselrechnung mit den dry herren"

„Item vff Samstag nach S. Johannstag im 1530 Jar habenn wir Clemenz Keller vnnd Lienhart wenntz gerechnet mit vnsern hern den Dryen namlich Hern Maxen heydeli hern Bernhart Meyger vnnd hern hansen Irme, vnnd sind vns vnsere Hern ij^{m}viiij^{c}xlix ℔. xvij ß iij d."

[Darunter im 3. Posten der Ausgaben]:

Item ussgeben dem Holbein lx gulden in müntz . . . . . . ffl. 60

[C. Keller und L. Wenntz werden an anderer Stelle als Wechsler genannt. Jochim ist Joachim Schenklin, von dem sich nicht feststellen läßt, welches Amt er damals bekleidete. Früher kommt er als Substitut vor. — Hier kommt der erste Posten von 12 Gulden, welchen Holbein am 6. Juli 1530 erhielt, nicht vor. Für die städtische Verwaltung war Johannis der Jahresbeginn und so mag jener noch in die vorhergehende Jahresrechnung fallen].

Angarienheft von 1530.

„Item lxxv ℔. geben Meister Hans Holbein vom saal vff dem Richthuss zmalen."

[75 ℔. sind 60 Gulden; also fehlen hier die am 6. Juli ausgezahlten 12 Gulden gleichfalls].

Dem Erwürdigen Herrenn N. vicarienn vnnd preceptor sam
Ordens zu Ysenenn vnnserm günstigen lieben Herrn.

Erwürdiger günstiger lieber Herr üch syennt vnnser früntlich
zuvoran, vnns hat Hans Holbein moler vnser burger fürtragen la
verruckter Iarenn, seynem vatter seligenn, ein altar taffell zu malen v
verdingt der hab nun ettlich werckzüg so In hoch vnnd tür ankomen
dry zentner schwer vnnd zwey stübchin vol, hinder üch zu Ysenheim
welchen Er Hans Holbein zum offter mol by lebenn seins vatters
selbigen bevelch ouch noch seim absterben als ein erb an üch Im denn z
erfordertt, aber nit gedihen mögen vß was grunds Im vnwyssenn vn
verzogen, bitz das dy bursame, (als Ir Im anzeigen) solichen werzzüg, I
Vffrur verschwendet habenn solten, vnnd In so er den abermols als
Vatters an üch begert, an dy bursame, mit denen er nichts anders de
guts zeschaffen, Innen ouch nüt behaltenns wyß vertrwt hat, zu vor
wollenn, Im deshalb tag gen Ensisheim vff samstag noch vlricj sch
Dwyl wir dan sein anpringen dem wir glouben geben vernemen, In
vnnsern zu fördern hoch gneigt, haben wir Im solchen tag zu besuchen
anfordrung an dy bursame (mit denen er wie vorgehert nichts zehan
gestatten, Sonder versehen vnns zu üch gentzlich Ir werden nochmal
der sach grüntlich erwegen, vnnd Im angeregten werzzüg, als ein
vatters seligen, vnverhindert, menglichs zu sinen sicheren handen stell
der keyns vorhandenn, mit Im deßhalb gütlich noch seinem wyllen ab
üch hier Inne der maßen bewysenn domit er Im dyß vnnser Fürgeschr
lich sein Empfinde, vnnd nit wyter nochlauffens oder kosten anzew
haben werd, das wollen wir Im dem es billich vmb Eurer Erwür
dienen hoch gneigt sin, datem denn iiijten Julij Anno xxvj.

Heinrich me

---

2) Missive, Band 1536—1547, Concepte, und Band 1543—1546, C

Dem Erbarn, vnserm lieben Burger,
Jacoben David, dem Goldschmid zu Bern[illegible]

vnnd Redlichen dienenns, wie du aber vor Gott, vnnd aller Erbarkeit schuldig bist, nit allein kein Abscheid geben wollest, Sonder habest darzu Inne, zu Paris vor Herren Lütenant In Recht genommen, da du von Einer Clag zu der andern trettest, vnnd den guten frommen Jungenn, (wo dir gelingen) vnnderzetrucken, vnnd zu Schedlichem verderben, zurichten, vnderstandest, Ab wellichem dinem vnnfrüntlichen fürnemmen, wir nit wenig bedurens Empfangen, Hetten vnns ouch dessen, zu dir eins Wegs versehen, Sonder Hoffnung gehan, wo Inn sonst yemands an sinem glück vnd wolfart zuhindern vnnderstanden, du werest Im darvor gsin, vnnd hetest ob Im gehaltenn, Diewyl aber das nit geschechenn, vnnd dann Ir bed geborne Basler, vff disen tag vnsere Burger sind, dir ouch vnser Burgkrecht vnd gethane Eyd, als dine Schulden (dir wüssend) der Keyserischen Pryß gsin sin solten, nit Nachteil, sonder zu gutem Erschossenn, Darzu Philipp Holbein, noch vnder sinen Jarenn, auch Frantzen Schmid, sinen bruder, vnsern Burger, vervögtigett, vnd one desselben Hilff vnnd gwalt, In Recht zuhandlen nit geschickt ist, So will vns gefallen, wir wellen ouch dich, als vnsern Burger, das zuthund hiemit Ervordert haben, das du das fürgenommen Recht, gegen Philippen Holbein, von Stund vnnd one alles verziehen, widerumb abschaffest, Dessen gegen Ime stillstandest, Inn Philippen, gütlich vnnd früntlich vonn dir Abscheidenn, vnnd hinziechen lassest, vnnd Insonnderheit Ime, das er dir Redlich vnnd Eerlich gedient, Ein guten versigeltenn Abscheid, damit er sich dessen zu siner notturfft gepruchen möge, mittheilest vnnd gebest, wie wir vns dann, zugeschechen zu dir gwüslich versehennd, Ann dem allen beschicht vnser ernstlicher befelch vnnd meynung, Wir haben ouch dem Lütenant vnd Richter zu Paris zwüschen vchbeden, als vnsern Burgern, wither Im Rechten nit zeprocedieren, Sonder vch Bede allhar zu Recht zuwisen, vnd zeremittieren geschribenn, vnnd so das geschechen, das recht zu Paris gegen Philippen abgestelt, vnd er mit Einem Eerlichen Abscheid von dir abgefertiget würdet, vnd du darüber vermeintest, Es werend dine Sprüch vnd vordrung, so du an Inn zuhaben gedenkest, vngeschaffenn geschaffenn, das du den Jungen derennhalb, Rechtens nit Erlassen möchtest, darumb soltu, als vnser Burger, gedachten Philippen Holbein, ouch den vogt, an keinem Andern ort, dan hie zu Basel an vnsern Stattrechten, lut vnser Burgerlichen Frigheit vnnd harkommen, mit Recht ersuchenn, da wir dir Inne Philippen, zu Recht halten, vnd fürderlich vnverzogen Recht, gedyhenn vnd widerfaren lassen wollend, wie das frommer Oberkeit, gepürt vnd wol anstat, Das alles wir dir guter meynung anzeigen, vns, das du dem allso gehorsamblich nachkommen werdest, zu dir versehenn, vnd nicht destweniger hierumb din Schrifftlich Antwort, bi disem allein darumb Gesanndthen Geschwornen unserm Statt vnnd Ratzbotten, vernemmen wollen. Datum Donstag den xix tag Novemb. Ao. xlv.

Vnserm Burgers Son,

Philippen Holbein, yetzt zu Paryß.

Wir Adelberg rc. vnd demnach Jacob David, dich vor Herrn Lütenant zu Paris, In Recht genommen, Schriben wir Ime, als vnserm Burger, desselbigen Rechtens, gegen dir still vnd abzustan, darzu dich gutlich und früntlich vor Ime kommen zulassenn, vnd dir, das du Ime die versprochene Jare vß, Erlich und redlich gedient habest, Ein Eerlichen versigeltenn abscheid zugeben, vnnd wan er erstattet, vnnd dich demnoch Rechtens nit erlassen möge, Das er dich allhie

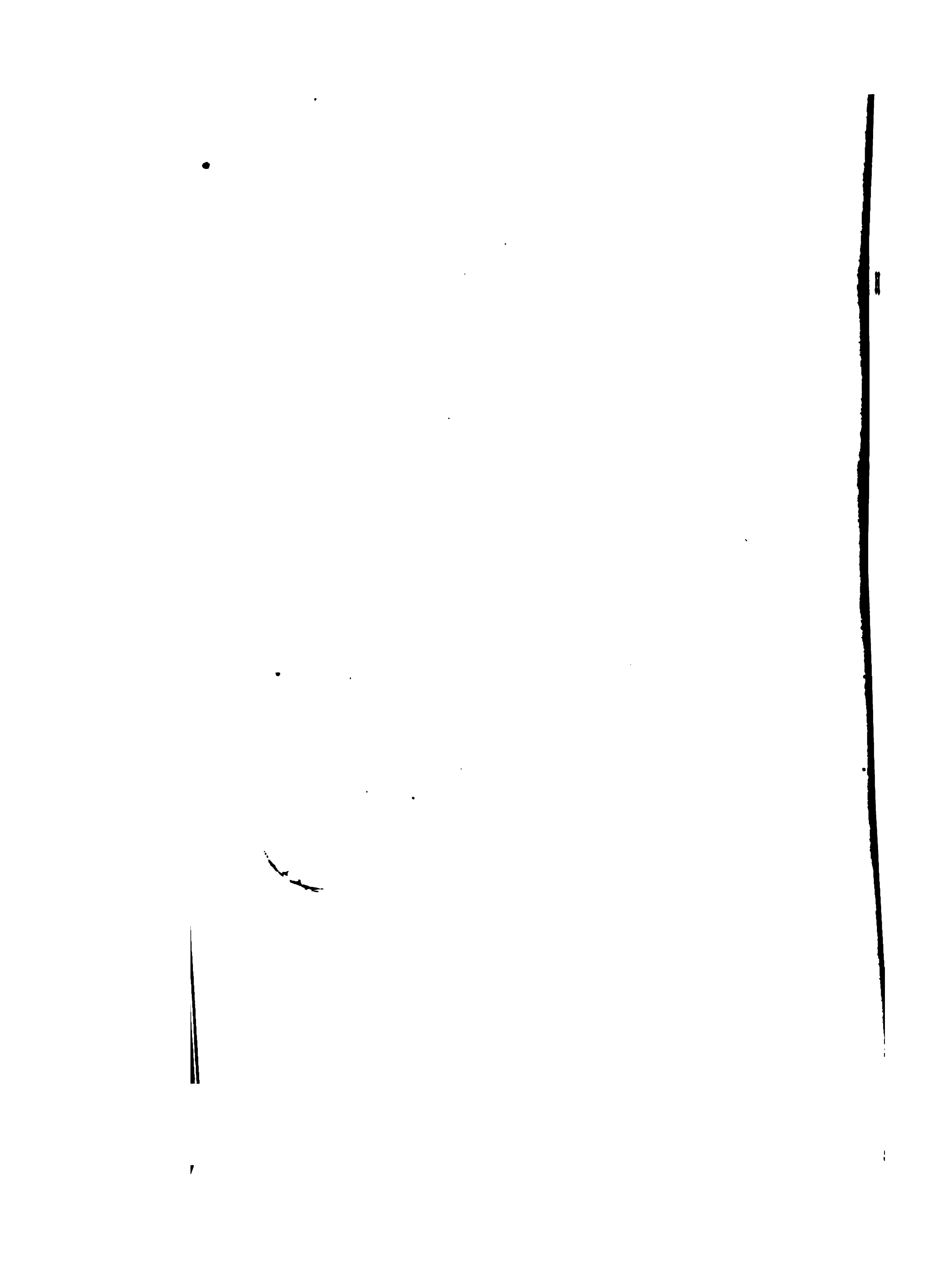
vor vnserm Stattgericht, vnnd sonst an kein andern Orten, lut vnser Burgerlichen Frigheit vnnd harkommens, fürnemmen vnnd berechtigenn solle. Vnnd diewil wir vns, das Jacob David, dem also statt thun werde versehend, hoben wir dir solches ouch anzeigen, vnd das du dich Im Rechten zu Pariß verner nit Inlassenn, sonder dinen Abscheid von Im nemmen, vnd gutlich von Im Scheiden sollest, bevelchen wollen, Wir habennd ouch dem Lütinant vnnd Richter, In diser Sach verner nit zuprocedieren, Sonder vch bede alhar zu Recht zuremittierenn geschriben, des wüßt dich zuhalten, was dir ouch hieruff begegnet, des soltu vns by disem vnserm Geschwornen botten, Schrifftlich verstenndigenn, Datum Donstag denn xix tag Novembris Ao. xlv.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Holbein

und seine Zeit.

Zweiter Theil.



Holbein

und seine Zeit.

Von

Dr. Alfred Woltmann,
Privatdocenten der Kunstgeschichte an der Kgl. Universität zu Berlin.

Zweiter Theil.

Mit Holzschnitten.





Leipzig,
Verlag von E. A. Seemann.
1868.

Vorwort.

Es war vor sechs Jahren, im Herbst 1861, als ich von München aus — damals dort studirend, und zwar dem Namen nach die Rechtswissenschaft — nach Augsburg kam und die Werke der beiden Hans Holbein auf dem Boden selber, von dem ihre Kunst erwachsen war, kennen lernte. Der Eindruck, den ich hier empfing, war ein nachhaltiger, er machte mir mein Ziel und meinen Beruf klar; ein paar Monate später begann ich mit der wissenschaftlichen Arbeit an der Aufgabe, mit der ich mich bis zur Stunde beschäftigt habe. Ich lasse jetzt den zweiten und letzten Band meines Buches erscheinen, nicht im Gefühl mit der Sache fertig zu sein, aber im guten Glauben, das redlich gethan zu haben, was ich nach dem jetzigen Stande meiner Kenntnisse und meines Urtheils vermochte. Der erste Band hat bei den Männern, welche die Kunstwissenschaft als ihre Meister ehrt, und auch in weiteren Kreisen eine freundliche Aufnahme gefunden, und diese trug dazu bei, mich die Arbeit mit eben der Liebe endigen zu lassen, mit der ich sie begann. Ich schließe das Buch außerdem mit der angenehmen Wahrnehmung ab, daß seit wenigen Jahren die Kenntniß des Meisters und das Verständniß für ihn in hohem Maße zugenommen. Die wissenschaftliche Forschung, an verschiedenen Punkten thätig, hat das Ihrige dazu gethan. Dann ist gerade in den letzten Jahren Mehr denn je von Holbeins Werken vervielfältigt worden. Die trefflichen Braun'schen Photographien nach den Zeichnungen und Gemälden des Baseler Museums stehen hier in erster Reihe. Und zudem tritt jetzt eben ein völlig unbekanntes Hauptwerk des Meisters, von welchem unmittelbar nach dem Vorwort die Rede ist, an das Licht.

Für freundliche persönliche Förderung in meinen Studien bin ich zu Dank verpflichtet namentlich Mr. George Scharf, Mr. B. B. Woodward und Mr. Wornum in London, M. E. Galichon in Paris, Herrn Senator Culemann in Hannover, Herrn B. Suermondt in Aachen, sowie vielen anderen Männern der Wissenschaft und Freunden der Kunst, besonders auch den Vorständen und Beamten jener Bibliotheken und Sammlungen, in welchen ich gearbeitet habe. Auch während der Arbeit am zweiten

Bande hatte ich auf's Neue Ursache, Herrn Geheimrath Waagen und Herrn E. His-Heusler in hohem Maße dankbar zu sein. Herr His, jetzt Director des Museums zu Basel, hat seine Studien in Archiv und Bibliothek daselbst mit einer Energie fortgesetzt, welcher die Deutsche Kunstwissenschaft reiche Ergebnisse zu danken hat. Sie gehen über das Gebiet der Holbein-Kunde hinaus — man braucht nur an den wundervollen Brief Dürer's, den Herr His eben veröffentlicht hat, zu denken — aber sie haben auch hinsichtlich Holbeins wieder vieles Neue geliefert, das ich im zweiten Bande mitzutheilen durch die Güte des Entdeckers in den Stand gesetzt bin. Die Correspondenz mit Herrn His war mir eine wesentliche Hülfe, sie ließ mich den Uebelstand nicht empfinden, daß ich mein Buch entfernt von dem Ort, der für Holbein das meiste Material enthält, geschrieben. Und nicht weniger als sein wissenschaftlicher Eifer, war sein feines künstlerisches Urtheil mir förderlich.

Was die Illustration des zweiten Bandes betrifft, so habe ich namentlich Seiner Gnaden, dem Herzog von Devonshire, der Verwaltung des Britischen und des Baseler Museums für die Erlaubniß zu danken, unedirte Werke Holbeins herausgeben zu dürfen. Besonders verpflichtet fühle ich mich Herrn Professor Bürkner in Dresden, welcher dem Verleger Cliché's seiner trefflichen Copien nach den Bildern des Alten Testaments zur Verfügung stellte. Eine gleiche Freundlichkeit hatte uns ein edler Mann und echter Förderer künstlerischer Bestrebungen, der jetzt nicht mehr unter den Lebenden weilt, Herr Rudolf Weigel im ausgedehntesten Maße erzeigt; zahlreiche Holzschnitte, die wir mittheilen, durften den ausgezeichneten Nachbildungen entnommen werden, welche der Verstorbene, besonders in dem Prachtwerk „Holzschnitte berühmter Meister," veröffentlicht hat. Ein herrliches Geschenk von Seiten des Baseler Museums, für welches wir der Bereitwilligkeit des Herrn Professor Vischer, Vorstands der antiquarischen Sammlung zu danken haben, ist endlich das Blatt des „Erasmus im Gehäus," gedruckt von der noch zu Basel bewahrten Originalplatte, das Titelblatt dieses Bandes. Ueberhaupt, hoffen wir, wird man die Illustration des zweiten Bandes der des ersten überlegen finden.

Irrthümer im ersten Bande habe ich zu berichtigen gesucht, namentlich im beigefügten Verzeichniß der Werke.

Berlin, 26. November 1867.

Der Verfasser.

s Meisterwerk ersten Ranges von der Hand eines der größten Künstler
lten Jahrhunderts neu auf den Schauplatz tritt. Lange verschollen und
eschichte gänzlich unbekannt, ist ein Hauptwerk Holbeins kürzlich der
lgegeben worden, das jetzt, trefflich restaurirt, eine der ersten Stellen
einnimmt, was wir von dem Meister besitzen. Wir können das Ge-
dessen Existenz man nichts ahnte, und das jetzt allen Freunden der
ein unerwartetes Geschenk kommt, als eine Art von Ersatz ansehen für
e Schöpfungen des Meisters, die in früheren Zeiten über Alles ge-
den, jetzt aber untergegangen sind.

ınstliebender Bürger von Solothurn, Herr Zetter, hat das Verdienst,
als es sich in verwahrlostem und unscheinbarem Zustande befand, schon
erkannt, an sich gebracht und dadurch gerettet zu haben. Ende 1865
r es zur Herstellung, deren es dringend bedürftig war, den besten
er dafür finden konnte, denen des Conservators der Augsburger
errn A. Eigner, an, der schon so zahlreiche Werke Holbeins trefflich und
irt hat, unter andern in den letzten Jahren den heiligen Sebastian in
nd das Abendmahl auf Holz sowie das Bildniß Amerbachs im Baseler
Das gefährliche, aber durchaus nöthige Verfahren, das Gemälde von
urmzerfressenen Holztafel zu lösen und neu zu fournieren, wurde mit
Glück angewendet. Im Herbst 1866 sah ich es, nachdem es gereinigt,
icht restaurirt war, zu Augsburg. Daß der hierauf folgenden Restau-
glücklicherweise nur mechanische Beschädigungen zuzudecken hatte, die
rkennung gebührt, melden die übereinstimmenden Urtheile aller Kun-
lehrt sogar schon, bis auf einen gewissen Grad, die Photographie. Mit
Liebe unterzog Herr Eigner, durch seine Ateliergenossen die Herren
ber und A. Sesar trefflich unterstützt, sich dieser Aufgabe. Der ver-

nächsten Tagen, um dem glücklichen Eigenthümer, Herrn Zetter, nach Solothu
zurückgebracht zu werden.

Mit diesem Bilde geht wieder ein Stück meines zur Neige gehenden Lebe
von dannen! Es bleibt in meinem Herzen die Beruhigung als Lohn, daß es i
gelungen, mit meinen geringen Geisteskräften ein Hauptwerk des großen Meist
dem gänzlichen Verderben entrissen und in einen Zustand versetzt zu haben, d
kommende Geschlechter ohne Störung an diesem Werke sich erlaben können. D
Restaurator Eigner ist todt, es lebe der König der Deutschen Maler, Holbein!

Wenigstens habe ich keine Mühe gescheut, gänzlich dem Auge meine Ku
thätigkeit verschwinden zu machen. In so weit es menschenmöglich war, bis
dieser Grenze ist mirs gelungen! Die vielen Hunderttausende von groß
Sprüngen und Rissen sind gewissenhaft ergänzt und ein Netz von feinen Sprüng
chen überdeckt das Gemälde, und während dasselbe der Farbe einen eigenthümlich
Reiz verleiht, dient es zugleich dem Kennerauge als Beweismittel, daß keine Ste
mit neuer Farbe überdeckt wurde."

In der That, Risse und Sprünge ohne Uebermalung verschwinden zu lasse
darin besteht Eigners außerordentliche Kunstfertigkeit. Und so steht jetzt ein We
in altem Glanze da, welches an Bedeutung nicht dem Darmstädter Original*
der Meyer'schen Madonna weicht. Es ist, wie wir hören, der ernste Wi
des patriotisch gesinnten und für die Kunst begeisterten Eigenthümers, d
Gemälde seiner Vaterstadt, in der es immer gewesen zu sein scheint und f
die es wahrscheinlich auch gemalt war, zu erhalten, und so mag es denn v
jetzt ab seinen Ehrenplatz in der Kunstgeschichte einnehmen als die heilig
Jungfrau von Solothurn! Der Meyer'schen Madonna kommt es auch i
Größe beinahe gleich und zeigt ein ähnliches Format, nämlich ein Rechteck, a
dessen oberer Schmalseite ein Halbkreisbogen emporsteigt. Es ist ein Kirche
gemälde, wahrscheinlich für den Altar einer Seitencapelle im St. Ursen-Müns
zu Solothurn gefertigt, denn offenbar haben wir den Schutzpatron der Sta
den heiligen Ursus, einen der Helden von der Thebaischen Legion, in jenem ritte
lichen Heiligen zur Linken der thronenden Jungfrau zu erkennen, während zu ihr
Rechten der heilige Martinus, Bischof von Tours, steht. Die Gruppe fußt a
einigen Stufen, die unter der sitzenden Madonna ein Teppich von edlem Must
weiße und rothe Kreuzungslinien auf grünem Grunde, deckt. Unter dem Fuße d
St. Urs stehen Monogramm und Jahrzahl: ·H·H· 1522 in den rothen Sandstein ei
gemeißelt, ganz wie die Bezeichnung auf dem todten Christus von 1521 und
der einige Jahre späteren Lais Corinthiaca. Um der Beglaubigung willen wä

*) Ueber die Entdeckung, daß es das Darmstädter, nicht das Dresdner Bild
dessen Geschichte man bis in die Meyer'sche Familie selbst verfolgen kann, vgl. W
der Werke, III., Darmstadt.

diese Zeichen nicht nöthig, aber die Datirung ist von unschätzbarem Werth; 1522 ist eins von Holbeins arbeitreichsten Jahren, in welchem er mit den Wandbildern des Großrathsaales beschäftigt war. Ueber den Gestalten wölbt sich ein Arkadenbogen im Halbkreis, welcher auf zwei starken Pfeilern mit schwach profilirten Kapitellen ruht und von eisernen Schlaudern gehalten wird. Die Einfachheit dieser Architektur setzt bei Holbein, der sonst reiches Ornament im Renaissancegeschmack anzubringen pflegt, in Erstaunen, findet aber ihre Erklärung darin, daß es offenbar des Künstlers Absicht war, die Architektur im Bilde der Architektur des Raumes selbst, in dem es sich befand, des ehemaligen romanischen Sanct Ursen-Münsters, anzupassen. Aus dem Bogen blickt man in die freie Luft und diese bildet, durch die Linien der Architektur und die fein berechnete Armhaltung der beiden stehenden Heiligen, einen lichten Kreis rings um das Haupt der Jungfrau, nach diesem hin an Helligkeit zunehmend und so auf natürlichem Wege den Heiligenschein ersetzend, zu dem der realistisch empfindende Meister sich hier so wenig wie bei der Meyer'schen Madonna verstand.

Eine schöne goldene Krone schmückt Maria's Haupt, am Reif mit großen Edelsteinen geziert und mit Perlen an den Spitzen. Sie trägt ein hellrothes Kleid, welches den Hals und den Obertheil des Busens frei läßt und darüber einen ärmellosen ultramarin-blauen Mantel, der an den Schultern mit einer durchgezogenen Schnur zusammengebunden ist. Voll und weit fällt er herab, in großen, geschmackvoll geordneten Faltenmassen auf der Stufe liegend; man muß sich erinnern, daß Maria's Mantel der Mantel der Gnade ist, welcher sich ausbreiten kann, um wie bei der Meyer'schen Madonna die Betenden und Schutzbefohlenen unter sich zu sammeln. Hier freilich beschattet er nur die beiden, in den Teppich eingewebten Familienwappen der Stifter. Maria's schönes Antlitz mit dem holden doppelten Ansatz des Kinnes, wie ihn auch die Meyer'sche Madonna zeigt, ist oben durch einen Schleier begrenzt, der mit ähnlicher Feinheit, wie das auf Bildern aus Lionardo's Schule vorkommt, das Haar und die Stirn durchschimmern läßt. Ihre Züge verklärt die innigste und holdseligste Mutterfreude über das prächtige, nackte Knäblein, das auf ihren Knien sitzt, und welches sie mit ihren schönen, ganz individuell gebildeten Händen umfängt. Ihre Rechte faßt das Beinchen des Kindes, ihre Linke greift unter dessen Achsel und schiebt dabei die Haut leicht in die Höhe. Entzückend sind die dicken Händchen und Füßchen des Kindes, der rechte Fuß in der Verkürzung von kleinen Zehen her, der linke von der Sohle aus gesehen, mit prächtig gemalten Fältchen in der Haut. Der linke Arm wendet sich so, daß die Handfläche gegen außen gekehrt ist, eine Bewegung, welche kleinen Kindern eigenthümlich ist, und die Holbein hier wie auch in andern Fällen dem Leben fein abgelauscht hat. Die Finger der Rechten fügen sich zur Geberde des Segnens zusammen und damit stimmt auch der ernste, aber keineswegs altkluge, immer völlig kindliche Ausdruck des Kleinen.

Sanct Urs steht fest und männlich wie ein Ritter aus des Malers Zeit d
hoch an Wuchs, von oben bis unten in blinkende Stahlrüstung gehüllt, die eben
verständnißvoll bis in ihre Einzelheiten wiedergegeben ist, wie die Rüstung a
Dürers Ritter trotz Tod und Teufel. Weiße Straußenfedern wehen von seine
Helm, die Linke mit ihrem Panzerhandschuh ruht am mächtigen Schwertgriff, d
rechte Eisenfaust hält eine große rothe Fahne mit weißem Kreuz, deren Farbe si
an manchen Stellen der Rüstung, namentlich am Visier, spiegelt. Des Heilige
edel geformtes Gesicht zeigt in jedem Zuge Tüchtigkeit und Kraft; scharf un
feurig blickt das Auge, entschlossen ist die Unterlippe emporgezogen, und der mäch-
tige, kriegerische Schnurrbart, fein in jedem Härchen ausgeführt, wie namentlich
Dürer das zu thun pflegt, ragt aus der Eisenhaube heraus und hebt sich wirkungs-
voll gegen sie ab. Der eignen Kraft bewußt und auf Gott vertrauend, hält der
wackere Streiter des Herrn hier zur Seite des Heiligsten Wacht.

Der Gegensatz des geistlichen zum ritterlichen Heiligen ist mit hoher künstle-
rischer Feinheit empfunden. St. Martins bartloses Antlitz von edler Bildung,
seine ganze Art des Auftretens verkünden den Geistlichen vornehmen Ranges und
zeigen erhabene Ruhe mit geistiger Ueberlegenheit, Milde mit Bestimmtheit vereint.
Sein Meßgewand wie seine Mitra sind wahrscheinlich bestimmten älteren Vor-
bildern treu nachgebildet. Die Casula, violet, mit rothem Futter und reich mit
Gold geziert, zeigt die eingewebte Darstellung des Hauptmanns von Capernaum vor
Christus und in den Stickereien des breiten Mittelsaumes die Darstellungen des
Heilands vor Kaiphas, eines Engels und der Dornenkrönung, alle treu in ihrem
alterthümlichen Stil gegeben. Die Mitra, in ihrer Gold- und Perlenstickerei auf
rothem Grunde, läßt die Gestalt des heiligen Nicolaus sehen. Mit der Linken,
die über dem Handschuh einen Ring trägt und in schwieriger aber durchaus rich-
tiger Verkürzung vom Mittelgelenk der Finger aus gesehen ist, hält St. Martin
den Bischofsstab und zugleich den Handschuh der Rechten, die eben ein Almosen in
das kleine Holznäpfchen eines vor ihm knienden Bettlers legt. Die Gestalt des
Letztern ließ der Maler in feiner Ueberlegung ganz hinter dem großen Mantel der
göttlichen Mutter verschwinden, denn um seiner selbst willen gebührt ihm kein
Platz am Thron der heiligen Jungfrau, in diesem idealen Raume, da es keine
irdische Noth und Kümmerlichkeit mehr giebt; sondern nur als Attribut Sanct
Martins, nur um diesen zu kennzeichnen, ist er da. Die Kunst älteren Stils würde
ihn daher in weit kleinerem Maßstabe gebildet haben, aber das widerspräche Hol-
beins Realismus und im Sinne der Renaissance gebildetem Geschmack. Er findet
dagegen die Mittel, den Armen so weit als möglich zu verdecken, nur das durchaus
Nöthige zu zeigen: das flehende Gesicht und die empfangende Hand. Man fühlt
sich unwillkürlich an Holbeins heilige Elisabeth gemahnt, wenn man bei San
Martin die Art des Hinschreitens und des Spendens, ja auch die Neigung d
Hauptes betrachtet mit seinem Ausdruck tiefen Mitgefühls und doch des innerli

zer Kraft und seltenem Reichthum der Töne ist das Colorit von schönster
ie, wie sich überhaupt alles Einzelne bei vollendet feiner Ausführung doch
nzen richtig fügt. Composition und Grundgedanke, selbst das Motiv zu
Kopfneigung und zur Armhaltung des Kindes erinnern an den zwei
üher entstandenen Holzschnitt aus den Freiburger Stadtrechten *); auch
a erscheinen die heiligen Vertreter geistlichen und weltlichen Standes,
Lambertus und Ritter St. Georg, zu den Seiten der Jungfrau; auch hier
Ganze so komponirt, daß die mittlere, sitzende Hauptgestalt von den stehenden
uren in freier Symmetrie weit überragt wird. Im Solothurner Gemälde
Aufgabe noch weit vollendeter gelöst. Ohne von seinem nordischen Realis-
end etwas aufzuopfern, gelangt hier Holbein zu jener Freiheit des Stils
hartigen Anordnung wie sie irgend nur in ihren Andachtsbildern Fra
ommeo, Andrea del Sarto und Raffael besitzen. Das wird vor
ilde den Heutigen vielleicht noch leichter als vor der Meyer'schen Madonna
der, denn hier hat das moderne Auge es nicht mit der Schwerfälligkeit des
ns und der Tracht bei einigen dieser Bildnißfiguren zu thun, denen gegen-
uf Rechnung des Malers setzt, was dem Leben selbst angehörte. Außerdem
ein hier das nahezu Unerreichbare möglich gemacht, gleichzeitig auf die
nd auf die Linien hin zu komponiren.

e bewundernswerth aber auch das Werk in allen seinen Theilen ist, immer
ehrt der Blick mit besondrer Freude zu den beiden Hauptgestalten, zu
und Kind zurück. Der prächtige kleine Bube, bei welchem in treuer Wieder-
t kindlichen Lebens das Höchstmögliche geleistet scheint, ist uns zudem ein
kannter. Im Baseler Museum befindet sich eine von Hans Bock gefer-
pie desselben, auf der ihm eine Schlange beigegeben ist, so daß er also
inen Hercules vorstellt; im Amerbach'schen Inventar **) ist sie mit den
erwähnt: „Ein nackend kindlin sitzt vf einer schlangen kompt von Holbeins
durch H. Bocken vf Holz mit olfarben mehrteil nachgemolt." Offenbar
liche Kind finden wir aber auch in einer von J. C. Loedel gestochenen
ftzeichnung der R. Weigel'schen Sammlung, die, was selten vorkommt,

---

. II. S. 29.
d. I. S. 365, A 7.

mit des Künstlers vollem Namen und derselben Jahrzahl wie das Solothurn
Gemälde: Hans holbein 1522 bezeichnet ist.

Das Köpfchen sehen wir fast im Profil und unter der linken Achsel die Hand der Mutter, die das Kleine hält. Es ist derselbe kurze Hals, die hohe Stirn, die nämliche Bildung von Mund und Nase wie bei dem Kinde auf dem Solothurner Gemälde. Sicher hat Holbein hier wie in der Studie sein eigenes Kind nach dem Leben aufgenommen. Nach der damaligen Stellung des zünftigen Meisters konnte ihm überhaupt kaum Gelegenheit werden, Kindermodelle zu malen, wenn sie ihm nicht sein eigner Hausstand gewährte. Der Kleine, den er 1522 abbildete, mag im Lauf des Jahres 1521 geboren sein, und ist wahrscheinlich Holbeins erster Sprößling; die Verehelichung des Meisters ist wohl um das Jahr 1520 anzusetzen, in welchem seine Aufnahme in Bürger- und Zunftverband stattfand. Wir wissen zwar nicht, ob in Basel dieselben Zunftordnungen wie in Breslau bestanden, wo ein Malergeselle, der Meister werden wollte, verheirathet sein oder wenigstens bei zehn Mark Strafe, binnen Jahr und Tag ein Weib nehmen mußte*). Doch lagen diese beiden Schritte zu Gründung eines selbständigen Haushalts wohl auch bei Holbein kaum weit auseinander. Wenn man nun die Zeichnung der Weigel'schen Sammlung, die beinahe Profil ist, mit dem Profilkopf des Knaben auf Holbeins Familiengemälde zu Basel vergleicht, so findet man auch hier den eigenthümlichen Schnitt des Mundes, die Stellung der Augen, die Bildung der Nase wieder, während die hohe Stirn nur durch das hineingekämmte Haar verkürzt ist. Das Bild stammt, wie wir an andern Stellen darzustellen suchten**), von 1529, und der Knabe darauf kann sehr gut derselbe, kann — wie mißlich es auch ist, im Leben, und nun vollends im Bilde, das Alter eines Kindes bestimmen zu wollen — gut etwa acht Jahr alt sein. Zwischen diesen Kindern von 1522 sowie den beiden Kindern des Familienbildes, besteht nun ferner eine große Aehnlichkeit mit mehreren andern Kindern auf Gemälden Holbeins, dem Christuskinde in Maria's Armen auf dem Meyer'schen Madonnenbilde, namentlich im Darmstädter Exemplar, und dem etwas älter aussehenden kleinen Amor neben der „Offenburgin“ als Venus, in jenem Gemälde das wegen der Aehnlichkeit mit seinem Gegenstück, der Lais, wohl in dasselbe Jahr wie diese, 1526, zu setzen ist***). Wir behaupten nicht, daß auf jenen Zeichnungen und Gemälden immer dasselbe Kind immer der ältere Knabe des Familienbildes, abgemalt sei; wir glauben nic

*) Alwin Schulz. Urkundliche Geschichte der Breslauer Maler-Innung. 1866. p. 3
) Bd. I. S. 343, B. II. S. 198. *) Vgl. Bd. I. S. 332, wo auch eine ähnlic Wahrnehmung Waagens angeführt ist. Im Baseler Museum verglichen Herr Hi Heusler und ich die Kinder des Familiengemäldes, des Venusbildes, einer dort befin lichen Copie der Dresdner Madonna und das von H. Bock kopirte Kind des Sol thurner Bildes und kamen zu demselben Ergebniß.

Inhaltsverzeichniß.

Seite

I.

II.

III.

S.

IV.

V.

VI.

VII.

Seite

VIII.

IX.

X.

XI.

XII.

Seite

VIII.

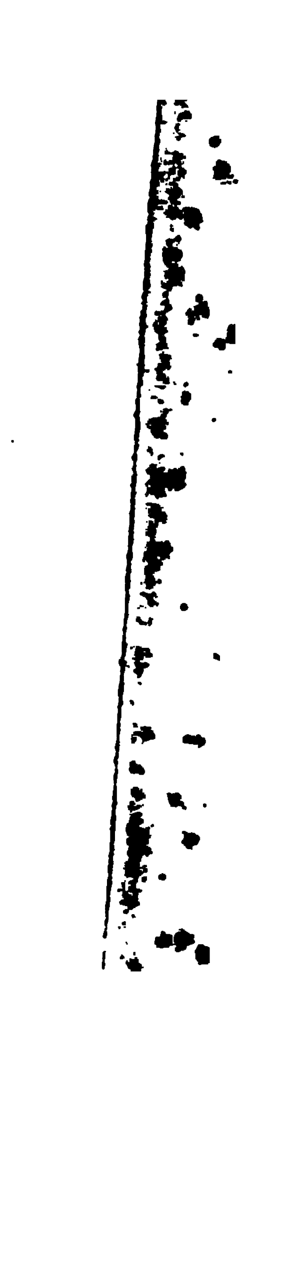
IX.

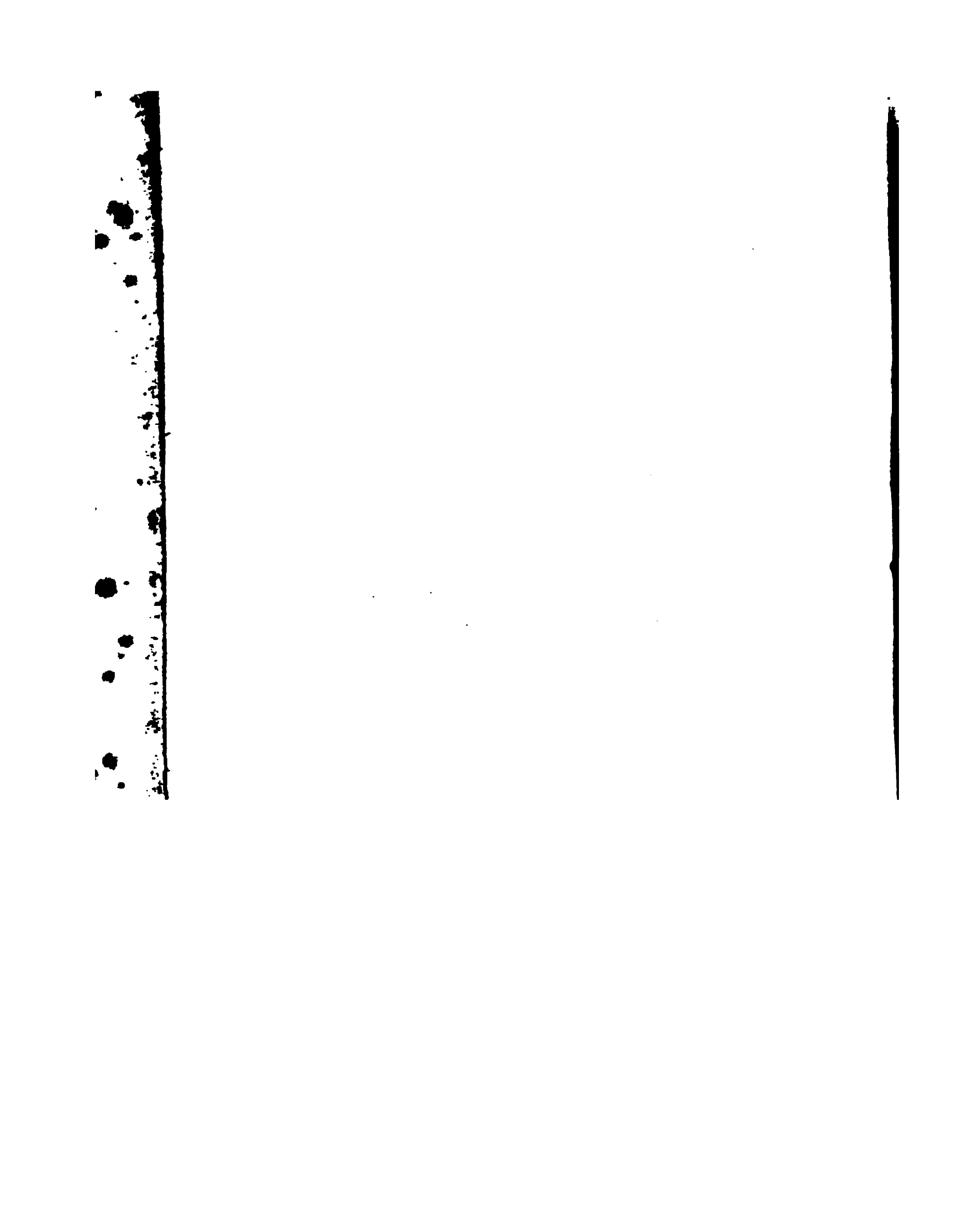
X.

XI.

XII.

(Nr. 6—9. Von Cliché's der Bürkner'schen Copien; Nr. 4, 16, 18, 2
24, 26, 27 von Cliché's der Holzschnittcopien aus R. Weigel's Verl
Nr. 23 nach dem Holzschnitt in Ch. Blanc, vie des peintres. Alles Uebri
neu nach den Originalen gezeichnet oder photographirt).





I.

[illegible]s Zeichnungen für den Holzschnitt. — Der deutsche Holzschnitt in künstlerischer [illegible] culturhistorischer Hinsicht. — Verhältniß zwischen Maler und Formschneider. — [illegible]ns Lützelburger. — J. Froben als Metallschneider. — Erfindungen für Buchtitel. [illegible] Der Holzschnitt im Dienst der humanistischen Literatur. — Stoffe aus Lucian, [illegible] Ambrosius Holbein behandelt. — Die Kebes-Tafel. — Bilder zur Utopia des [illegible]. Morus. — Vorwürfe aus der Sage und Geschichte des Alterthums. — Bilder [illegible] der Weibermacht, von Hans und Ambrosius Holbein. — Illustrationen zu geo[illegible]phischen und astronomischen Werken. — Das Wappen und die Schutzheiligen von [illegible]iburg. — Der „Erasmus im Gehäus“. — Sittenbilder und Schilderungen aus [illegible] Volksleben. — Bauerntanz und Fuchsjagd. — Kinderreigen. — Alphabete mit [illegible]uernkirmeß und Kinderspielen. — Initialen anderer Art. — Signete der Buch[illegible]ucker.



on den Arbeiten, welche Holbein in seiner Baseler Zeit ausgeführt hat, ist im ersten Bande eine ganze Classe unberücksichtigt geblieben, die Holzschnitte, welche nach seinen [illegible]nungen entstanden sind. Wir wiesen nur kurz darauf hin*), daß [illegible]s Holbein sowohl wie sein Bruder Ambrosius vielleicht durch [illegible]s Anderes in höherem Grade an Basel gefesselt worden sind, als [illegible] die Gelegenheit, Entwürfe für den Holzschnitt, namentlich zu Bücher[illegible]zierungen, zu machen, und dadurch einen leichten und sicheren Verdienst [illegible]finden. Gleich nachdem beide die Stadt betreten hatten, unternahmen [illegible] solche Arbeiten, zu welchen ihnen die zahlreichen Verleger an diesem [illegible]ptort Deutschen Buchdruckes die mannigfaltigste Gelegenheit boten.

Schon am Beginn dieses Buches**) haben wir einige Andeutungen [illegible]r die künstlerische und culturhistorische Bedeutung des Deutschen Holz-

*) Bd. I., S. 200.

**) Bd. I., S. 20, 21.

schnittes gegeben. Bis zum Schluß des 15. Jahrhunderts etwa ist letz der ersteren unendlich überlegen. Man kann nicht sagen, daß die H schnitte sich bis dahin auf der Höhe dessen befinden, was die Zeit künstlerischer Hinsicht zu leisten vermag. Tief stehen diese Arbeiten u den gleichzeitigen Werken der Malerei, der Plastik und, seit Mitte 15. Jahrhunderts, auch des Kupferstichs. Die Formschneider, welche gleich Kartenmacher und Briefmaler, das heißt Herausgeber von Kalen und fliegenden Blättern zu sein pflegten, bildeten in den Städten ein sonderes Gewerbe und betrieben ihre Arbeit fabrikmäßig. Aber so und unbeholfen ihre Erzeugnisse auch zu sein pflegen, so sind sie doch durch von hohem Werth, daß sie erstens den ganzen Gesichtskreis Volkes zeigen, uns in seine Sitte, Art und Auffassung hineinblicken las zweitens dasjenige in sich zusammenfassen, was von den künstlerischen Id dieser Epoche für jedermann zum Gemeingut geworden ist. In dieser B ziehung steht der Holzschnitt zur damaligen Plastik und Malerei in ein Verhältniß, welches etwa der Stellung der antiken Vasenmalerei zu d höheren Zweigen der gleichzeitigen Kunstthätigkeit entspricht.

Einer Zeit, wie die unsrige, fällt es schwer zu verstehen, welche R in Zeiten ursprünglicherer Cultur das Bild als Werkzeug der geisti Mittheilung spielt. Das Bedürfniß einer solchen ruft die Erfindung vervielfältigenden Kunst hervor. So geht der Bilddruck dem Buchdr voran, ist zu seiner Erfindung die Vorstufe. In einem der ältesten Holztafeln gedruckten Bücher, welche die Vorläufer der mit beweglic Lettern gedruckten bilden, in der Ars moriendi, wird ausdrücklich in Einleitung ausgesprochen: „Daß aber diese Materie Allen fruchtbring sei, wird sie sowohl schriftlich, was nur dem Kundigen dient, als Bildern, was dem Laien wie dem Kundigen dienlich ist, den Augen A vorgelegt.“ *)

Während die höheren Zweige darstellender Kunst sich aber fast g lich mit religiösen Gegenständen beschäftigen, thut der Holzschnitt weiter gehenden Anforderungen Genüge. Er zeigt uns, wie die Phant des Volkes sich der ausgedehntesten Stoffgebiete bemächtigt. Der Sp karten-Fabrication dankt er seine erste Ausbildung und Entwicklung

*) Sed ut omnibus ista materia sit fructuosa . . .; tam litteris, tantum litt deservientibus, quam ymaginibus laico et litterato simul deservientibus cunct oculis obicitur. Citirt von Zestermann im Text zu T. O. Weigel, Die Anfäng Druckerkunst in Bild und Schrift (Einleitung).

wird schon dadurch im Wesentlichen auf profane Vorwürfe hingewiesen, mochten auch die Mönche und Geistlichen auf ihren Spielkarten Heiligenbilder haben. Aber nicht blos das Kartenspiel bringt vom Palast bis in die Hütten, so daß zu den kostbar ausgeführten und zierlich gemalten Karten die durch Druck oder Patronenmalerei billig und fabrikmäßig hergestellten treten müssen; auch Bilder religiösen Inhalts verlangt der Arme wie der Reiche zu seiner Erbauung und Belehrung, und so werden sie durch den Formschnitt zum Verkauf an den Kirchthüren und auf den Märkten in ungeheuren Massen producirt. Es kommen religiöse Bücher in Holztafeldruck, wie die Biblia Pauperum, die Apokalypse, das Salve Regina, heraus, doch zugleich erscheinen auch xylographische Drucke weltlichen Inhalts, wie die acht Schalkheiten, die zehn Lebensalter, das Glücksrad und viele andere. Der Formschnitt stellt Ablaßbriefe, Neujahrswünsche, fliegende Blätter jeder Art her, dient nicht nur ernsten Zwecken, sondern auch dem Humor und der Satire. Als der Letterndruck erfunden wird, schließt sich der Bilddruck auch diesem an und schmückt seine verschiedenartigsten Producte, die Bücher geistlichen Inhalts, wie die poetischen Schriften, die Hausbücher, Kalender, Chroniken. Wollen wir ein besonders glänzendes Beispiel für die Weite und den Reichthum des Gebiets kennen lernen, auf dem die Holzschnitt-Darstellung sich bewegt, so müssen wir Hartmann Schedels Weltchronik durchblättern, welche 1493 in Lateinischer und 1494 in Deutscher Sprache zu Nürnberg herauskam. Da treten neben den biblischen Gestalten die Helden und Könige des Alterthums auf, da werden historische Vorgänge der verschiedensten Art geschildert, wir finden die abenteuerlichen Gestalten, welche die Einbildungskraft des Volkes den Menschen fremder Welttheile verleiht, und es werden mehr oder minder treue Abbildungen der verschiedensten Städte und Gegenden mitgetheilt. Man möchte sagen, daß sich fast Alles, was überhaupt darstellbar ist, hier abgebildet findet.

Damals aber hatte die Entwicklung des Holzschnittes bereits eine neue Stufe erreicht. Am Schluß der Schedel'schen Chronik wird bemerkt, das Buch sei gedruckt mit Anhängung der Maler Michael Wolgemut und Wilhelm Pleydenwurff, die es mit Figuren werklich geziert*).

*) In der lateinischen Ausgabe: . . . Adhibitis tamen viris mathematicis pingendique arte peritissimis. Michaele wolgemut et Wilhelmo Pleydenwurff. quarum solerti acuratissimaque animadversione tum ciuitatum tum illustrium virorum figure inserte sunt . . . .

Jetzt beginnen die Maler den Formschneidern Zeichnungen zu liefern, und dadurch gelangt erst die Holzschnitt-Darstellung in künstlerischer Hinsicht auf die Höhe der Zeit. Sich mit diesem technischen Verfahren in Beziehung zu setzen, werden die Maler namentlich durch den Reichthum ihrer Erfindungskraft, diese echt Deutsche Eigenschaft, veranlaßt. Dem Deutschen Künstler bietet das Erfinden die höchste Befriedigung, während der Niederländer sich durch feine, sorgsame Ausführung Genüge thut. Die Quelle seiner Erfindungskraft kann aber der Maler nirgend reicher strömen lassen, als indem er sich mit dem Holzschnitt in Verbindung setzt. Seine Ideen festzuhalten bedarf es keines anderen Mittels, als der einfachen Federzeichnung auf den Holzstock, dessen glatte Oberfläche außerdem für den Zeichner viel bequemer ist als das rauhe Papier. Das, was er ersonnen hat, ist dann nicht blos einmal und für einen beschränkten Kreis von Beschauern vorhanden, sondern verbreitet sich in die verschiedensten Gegenden und dringt in alle Kreise des Volkes. Was Wolgemut und seine Generation begonnen, setzt die nächste Generation, Albrecht Dürer, Cranach, Hans Baldung Grien, Burgkmair, Holbein, mit größerer Entschiedenheit fort. Aber gemeinschaftlich mit der künstlerischen ist auch die kulturhistorische Bedeutung dieses Zweiges bildlicher Darstellung immer mehr im Steigen begriffen. Er nimmt an der Erweiterung des geistigen Lebens und den Fortschritten der Wissenschaft theil, verbindet sich mit der humanistischen Literatur, dient namentlich der wachsenden religiösen Bewegung sowohl vor wie nach dem Ausbruch der Reformation, in ernster Weise durch Illustrationen der heiligen Schriften, in humoristischer Weise, indem er bei den Streitigkeiten verschiedenster Art Partei ergreift. Mögen aber seine Zwecke und seine Gegenstände sein, welcher Art sie wollen, überall schlägt der Holzschnitt einen durchaus volksthümlichen Ton an und gewährt von Gesinnung und geistigem Leben des Volkes ein so klares und untrügliches Spiegelbild, wie es kaum die populärsten Erzeugnisse der Literatur thun.

Die Thätigkeit der Deutschen Maler für den Holzschnitt ist der Gegenstand eines langen und heftigen Streites in der heutigen Kunstliteratur gewesen. Mit Eifer wurde die Frage hin und her geworfen, ob jene großen Maler ihre Erfindungen selbst in Holz geschnitten haben oder

nicht[1]). Manche der ersten Kunsthistoriker nahmen auf dieser wie auf jener Seite Partei und die Fehde wurde so hartnäckig, daß Kugler ironisch von der großen Frage des 19. Jahrhunderts sprechen konnte. Uns mag es erspart sein, das Für und Wider nochmals durchzugehen. Im Wesentlichen bekennen wir uns zu der Ansicht Sotzmanns, Chatto's, Passavants, daß die Maler nicht selbst in Holz zu schneiden pflegten. Die Formschneider machten, wie wir eben sahen, ein besonderes Gewerbe aus, und hätten sich Eingriffe von den Malern kaum gefallen lassen. Dagegen liegt eine Theilung der Arbeit ganz im Geist der Zeit, deren Sprachgebrauch schon zwischen dem Reißer (adumbrator) und dem Formschneider (sculptor) unterschied[2]). Nur das Aufzeichnen oder Reißen ist Sache des Malers, Dürer erzählt im Tagebuche der Niederländischen Reise, er habe den Herren von Roggendorff „ihr Wappen groß auf ein Holz gerissen, daß mans schneiden mag[3]), und Neudörfer[4]) stellt Dürers gerissene und gestochene Kunst zusammen. Die Zeichnung auf dem Holzstocke entspricht nämlich nicht blos dem Carton beim Gemälde, der Vorzeichnung beim Kupferstich, dem Modell bei der Statue. Bei diesen kann die Ausführung über das Vorbild hinausgehen, beim Holzschnitt dagegen hat, „wenn es ans Schneiden geht, das Erfinden, Aendern,

---

[1]) Für Eigenhändigkeit namentlich C. Fr. v. Rumohr, Hans Holbein der Jüngere in seinem Verhältniß zum deutschen Formschnittwesen. Leipzig 1836, ders.: Auf Veranlassung und in Erwiderung der Einwürfe eines Sachverständigen gegen die Schrift „H. Holb." u. s. w. Leipzig 1836; ders.: Zur Geschichte und Theorie der Formschneidekunst, 1837. — Rud. Weigel in den Zusätzen zu Rumohrs Holbein und an anderen Orten. — A. E. Umbreit, Ueber die Eigenhändigkeit der Malerformschnitte, Heft 1, 2. Leipzig 1840. 1843.

Gegen Eigenhändigkeit: Unger, der Aeltere, fünf in Holz geschnittene Figuren nach der Zeichnung J. W. Meils, wobei zugleich eine Untersuchung der Frage: Ob Albrecht Dürer jemals Bilder in Holz geschnitten? Berlin 1779. — Bartsch, Peintre-Graveur VII. p. 19, Anleitung zur Kupferstichkunde I., S. 258. — Sotzmann, Kunstblatt 1836, Nr. 30, Nr. 83 und Hans Holbeins Altes Testament von H. Bürckner. Leipzig 1850. Einleitung. — Peter Vischer, Kunstblatt 1836 S. 198, 1843 S. 63. — Chatto, A Treatise on Wood Engraving, London 1839 S. 283 f., 386 f., 418 f. — Passavant, Peintre-Graveur, Leipzig 1860. I. S. 66—78. — Ambroise Firmin Didot, Essai typographique et bibliographique sur l'histoire de la gravure sur bois. Paris. 1863.

[2]) Panoplia, de omnibus illiberalibus sive mechanicis artibus. Frankfurt a. M. 1564. Citirt von Sotzmann.

[3]) Campe, Reliquien von Albr. Dürer. S. 93.

[4]) Hans Neudörffer, Nachrichten von den vornehmsten Künstlern und Werkleuten, innerhalb 100 Jahren in Nürnberg gelebt haben. 1546.

Verbessern, Ausführen ein Ende. Selbst wenn der Maler, was wohl ge
schehen sein kann, einmal auf den Einfall gekommen wäre, das Messe
selbst in die Hand zu nehmen, würde ihm nicht entgangen sein, daß e
Alles was er schneiden will erst in einer bestimmten Vorzeichnung auf de
Holzstock bringen muß *)". Die Federzeichnung auf dem Holzstocke kan
unter dem Schneidmesser schlechter aber niemals besser werden. De
Formschneider muß jedem Zuge, welchen der Meister vorgezeichnet, folgen
Er vertieft die Stellen zwischen den Strichen, und die Zeichnung selbst
bleibt stehen, so daß alsdann der sorgfältig hergestellte Abdruck eines gut
ausgeführten Holzstockes nicht blos eine treue Nachahmung des Meisters,
sondern die Originalzeichnung selber giebt. Daß feinsinnige Kunstkenner
dies klare Verhältniß nicht verstanden und als das Verdienst eines Ein-
zigen ansahen, was dem Zusammenwirken von zwei Künstlern zu danken
ist, hat seinen Grund darin, daß die technischen Fortschritte, welche die
Formschneider selbst machen, gleichzeitig mit der Theilnahme der Maler
beginnen und zunehmen. Aber dies ist ganz natürlich. Daß Meister
ersten Ranges sie nach ihren Zeichnungen arbeiten ließen, übte Einfluß
auf die Formschneider, ließ sie wachsen mit ihren größeren Zwecken. Die
künstlerische Anleitung bildete sie selbst zu Künstlern aus.

Dabei ist freilich selbstverständlich, daß sich der Maler im Allgemeinen
das Verständniß der Technik angeeignet haben wird, welche seine Erfin-
dungen vervielfältigen sollte. Dies braucht er, um sich über die Leistungs-
fähigkeit des Verfahrens klar zu werden, um zu wissen, was er ihm zu-
muthen darf und was nicht. Hiefür legt ein Brief Conrad Peutingers
an den Kaiser Maximilian Zeugniß ab, worin über die Holzschnitt-
werke verhandelt wird, welche der Kaiser zu Augsburg machen ließ. „Der
Formschneider, so die Form zu Ew. Majestät Geschlecht (d. h. des Kaisers
Genealogie, nach Zeichnungen Burgkmairs) bisher geschnitten hat, ist
hinterrücks und ohne mein Wissen von hier weg, und ich kann nicht er-
kunden, wann er wiederkommt; da nun sonst keiner, der solches könnte, zu
Augsburg ist, werde ich deshalb von dem heillosen Manne an Ew
Majestät Arbeit verhindert, will aber, soviel an mir ist, allen Flei
daran wenden, daß ich ihn oder einen Andern zu wegen bringe; der Male
allhie ist ganz geschickt dazu **)." Das läßt uns einen klaren Einblick i

*) Sotzmann, Kunstblatt 1836, Nr. 83.

**) Th. Herberger, C. Peutinger in seinem Verhältniß zum Kaiser Maximili
Augsburg 1851. p. 30.

die Verhältnisse thun; Burgkmair, der Maler, wenn er auch nicht zu schneiden pflegt, versteht sich doch auf die Sache, und im Nothfalle, wenn kein Formschneider in Augsburg aufzutreiben ist, will Peutinger ihn zu gewinnen suchen, um die angefangene Arbeit zu vollenden. In solcher Weise mag auch Dürer, dem es seinem ganzen Wesen nach Bedürfniß war, die verschiedensten Techniken auszuüben, und der auch zu kleinen plastischen Arbeiten manchmal das Schnitzmesser in die Hand nahm, sich auf den Holzschnitt verstanden und wohl einmal einen Versuch darin gemacht haben. Dagegen haben wir durch Neudörffer die bestimmte Nachricht, daß die Hauptwerke unter den Holzschnitten von Dürers Composition durch Meister Hieronymus Resch, genannt Jeronymus Andre, zu Nürnberg geschnitten sind, der als der Erste und Geschickteste in dieser Arbeit galt. In einem gleichen Verhältniß steht Jost Dienecker in Augsburg zu Hans Burgkmair. Oft aber fielen die Erfindungen der großen Meister auch sehr geringen Formschneidern in die Hände, was sich durch die Ungleichartigkeit der Arbeiten vielfach in recht greller Weise kundgiebt.

Soviel im Allgemeinen vom Verhältniß des Malers zu den Arbeiten der Formschneidekunst. Sollte in dieser Hinsicht doch noch die Möglichkeit bestehen, den alten Streit fortzuführen — was wir nicht wahrscheinlich finden, indeß dahin gestellt sein lassen —, so liegt doch, was Holbein im Besonderen betrifft, die Sache vollständig klar. Gerade bei Gelegenheit Holbeins war der Streit über die Eigenhändigkeit der Malerformschnitte am lebhaftesten geführt worden, Rumohr hatte von ihm behauptet, er habe die meisten und besten Holzschnitte seiner Erfindung auch selbst geschnitten. Wir wissen dagegen erstens, daß man in Basel selbst schon im 16. Jahrhundert Holbeins Holzschnitte nicht als eigenhändige Arbeiten ansah und wir kennen zweitens den Namen des Meisters, welcher die Mehrzahl der Hauptwerke — alle diejenigen, welche überhaupt in Frage kamen — geschnitten hat.

Was den ersten Punkt betrifft, so schließt das uns bekannte erste Inventar der Amerbach'schen Sammlung, von Basilius Amerbach im Jahre 1586 angefertigt, die Holzschnitte den von fremder Hand gemachten Nachahmungen Holbeins an und trennt sie ausdrücklich von seinen eigenhändigen Arbeiten. Unter dem Inhalt des Kastens, welcher die Kupferstiche, Holzschnitte und Handzeichnungen bewahrte, wurde nämlich aufgeführt:

„HHolbeini imitatio aliena non propria ejus 64. Getruckt 111. Biblica historia cet. 2. Totentanz 2 expl.

H. Holbeini genuina gros klein von seiner Hand 104. Moria Erasmi hin und wider mit figurlin" .. u. s. w.*)

Der Holzschneider aber, welcher alle die Arbeiten ausgeführt hat, die Rumohr für Holbeins eigenhändige Schnitte hielt, ist Hans Lützelburger. Ein großer Theil der wichtigsten Bilderfolgen und Einzelblätter ist mit seinem vollen Namen oder Monogramm bezeichnet. Diese Zeichen lassen sich nicht wegleugnen; die Bestrebungen Rumohrs, das mit dem Namen versehene Probedruck-Blatt der Todes-Initialen als Clichés hinzustellen, waren durch keinen Beweis unterstützt und sind als gescheitert anzusehen; ebenso der Versuch das verschlungene H und L für Holbeins Zeichen gelten zu lassen**).

„Hanns Lutzelburger, formschniber, genannt Franck," wie der Künstler sich auf jenem Blatt mit dem Todes-Alphabet nennt, ist eine Persönlichkeit, die uns immer noch in Dunkel gehüllt bleibt, wie das bei so zahlreichen Künstlern unseres Vaterlandes, das keinen Vasari besaß, der Fall ist. Ueber ein Vorkommen dieses Namens in Basel ließ sich bis jetzt noch nichts ermitteln. Häufig dagegen erscheint er im benachbarten Colmar. In jenem Kirchenbuche, das die bekannte Stelle über Schongauers Tod enthält, findet er sich mehrfach, im Jahre 1495 zum Beispiel kommt eine Margaretha Lützelburgerin, später — ohne Datum, doch nach 1536 — ein Joannes Lützelburger vor***). Da indeß unser Formschneider noch den zweiten Namen Franck führt, mag wohl dieser der Familienname sein, und der erste nur besagen, daß er aus Lützelburg stammt. Ein Maler

---

*) Vgl. Bd. I., Beilagen, S. 366. Den ersten Posten (imitatio aliena .... 64) bilden gezeichnete Nachahmungen, deren das Baseler Museum eine große Zahl besitzt. — Zuerst wurde das Inventar für diese Frage vom Rathsherrn Peter Vischer herangezogen, Kunstblatt 1843 p. 63.

**) Trotz des Confusions-Artikels in Naglers Monogrammisten. III. S. 456. f. Eine Anzahl von Zeichnungen mit dem Monogramm, die früher für Holbein angesehen wurden, rührt, wie jetzt erwiesen ist, von Hans Leu aus Zürich her. (Vergl. Passavant, Peintre-Graveur III. S. 336 f.) Drei davon in der Sammlung des Herrn Rud. Weigel zu Leipzig (Vgl. dessen Aehrenlese auf dem Felde der Kunst, 1856 S. 5, 6); ein viertes, sehr schönes Blatt, unter der irrigen Benennung H. Lützelburger, in der Albertinischen Sammlung zu Wien: der Tod eine Frau umfangend; ein fünftes theilen die Photographien der Kopenhagener Sammlung als „unbekannt" mit.

***) Das Buch hat der Verf. gemeinschaftlich mit Herrn His-Heusler bei seinem letzten Besuch in Colmar, October 1866, eingesehen.

Hans Franck hat damals in Basel gelebt. Im rothen Buch der Zunft am Himmel kommt er im Jahre 1513 vor; da macht er unter dem Banner der Zunft einen Kriegszug nach Burgund mit. Dann hat der erfasser seinen Namen vielfach in den Rathsrechnungen der Jahre 516—1519 gefunden. Die Aufträge, welche er für den Rath ausführt, nd untergeordneter Art; er macht die Löwen und Schilder am Salzhaus, alt den Jacobsbrunnen, ein Haus in der Rebgasse, das Spalenthor außen ie innen; der höchste Posten der ihm gezahlt wird, beträgt 20 Pfund [1]). assavant, dem eine ungenaue Nachricht [2]) über jene Stelle des Zunftches zugekommen war, hält diesen Hans Franck für identisch mit Lützelrger. Möglich wäre es, daß dieser aus einem Maler geringeren Ranges n Meister der Holzschneidekunst geworden. So wissen wir durch Vasari, ß Ugo da Carpi, der Meister des Helldunkel-Holzschnittes in Italien, sprünglich ein mittelmäßiger Maler war. Wir enthalten uns indeß des Schlußes in diesem Punkte.

Ferner wissen wir von einem Formschneider Hans Franck, der zu gsburg am 1516 begonnenen Triumphzug Maximilians mitarbeitete, und sen Name mit Tinte auf die Rückseite einiger Stöcke geschrieben ist [3]). ch dessen Identität mit Lützelburger läßt sich nicht feststellen.

Die erste sichere Kunde von unserem Meister haben wir aus dem hre 1522. Ein großer Holzschnitt nämlich, den Kampf von Bauern d nackten Männern in einem Walde darstellend, nach der Erfindung es unbekannten Meisters mit dem Monogramm N. H., trägt die Unterrift: HANNS LEVCZELBVRGER FVRMSCHNIDER 1.5.22 [4]). Im genden Jahre erschien die deutsche Ausgabe des Neuen Testaments bei homas Wolff in Basel, dessen prachtvolles, von Holbein erfundenes itelblatt die Bezeichnung H. L. FVR (= Furmschnider) trägt. Auch lbeins Hauptwerk, die Todesbilder, hat er geschnitten; ein Blatt, die erzogin, zeigt sein Monogramm HL. Vom Todesalphabet, dessen Probecke seinen Namen enthalten, sprachen wir schon. Die Uebereinstimmung it diesen Arbeiten macht es wahrscheinlich, daß viele andere unbezeichnete

---

[1]) Näheres in Beilage I. — Vgl. Bd. I. S. 178.

[2]) Beilage I. Schlußnotiz.

[3]) Bartsch, Peintre-Graveur VII. p. 19.

[4]) Zwei kleine Blättchen im Kupferstichcabinet der Pariser Bibliothek, das eine die- e Schrift wie oben, das andere ein Alphabet enthaltend, sind nur vom Rande des n erwähnten Blattes abgeschnitten.

Holzschnitte, z. B. das später zu erwähnende Kinder- und Bauernalphabet, das unübertreffliche Bildniß des stehenden Erasmus, viele Blätter aus den Bildern des Alten Testaments von ihm geschnitten sind. Immer mehr arbeitet er sich in den Stil Holbeins ein, hält überall Geist und Vortragsweise dieses Meisters treu und vollständig fest, wird immer freier und überlegener in der Technik. So steht er neben Hieronymus von Nürnberg und Jost Dienecker als der dritte Meister ersten Ranges unter den Deutschen Formschneidern dieser Epoche da, bildet aber eine ganz neue Richtung in seiner Kunst, welche von den beiden Andern nicht gepflegt wurde, den Feinschnitt, aus. Gegen 1538 scheint Lützelburger gestorben zu sein, wie wir bei Besprechung der Todesbilder erfahren werden.

Eine große Anzahl von Titelumrahmungen und Initialen, sehr viele darunter nach Holbeins Erfindung und Zeichnung, sämmtlich nicht in Holzschnitt, sondern in Metallschnitt ausgeführt, trägt das Zeichen I. F. Dies geht, unserer Ansicht nach, auf Johann Froben, den Buchdrucker, der verschiedentlich als Metallschneider, Chalcographus, erwähnt wird*). In den Werken des Kirchenvaters Hieronymus, welche er mit den drei Brüdern Amerbach gemeinsam im Jahre 1516 herausgab, wird er in der Schlußnotiz so genannt, und im Exemplar der Baseler Bibliothek steht handschriftlich bemerkt, es sei den Carthäusern geschenkt worden von den Erben Johann Amerbachs des Druckers (impressoris) und von Johann Froben den Chalkographen. Unter dieser Bezeichnung kann man freilich auch den Schriftgießer oder vielmehr den Anfertiger der Formen für den Guß der Lettern verstehen; wir wissen, daß Froben auch diese Industrie betrieb und zahlreiche Druckereien in Basel wie außerhalb mit seinen Typen versorgte. Aber beide Techniken grenzen nahe aneinander. Wahrscheinlich hat Froben, von Hause aus Metallschneider, später diese Technik nicht gerade eigenhändig ausgeübt, sondern nur eine Werkstatt geleitet, in der für seinen eigenen Gebrauch, wie für andere Baseler Drucker Metallschnitte zu Buchverzierungen gemacht wurden. Mehrere geschnittene Kupferplatten mit Holbein'schen Compositionen befanden sich noch bis zum Jahre 1852 in der Buchdruckerfamilie Haas in Basel, wurden aber da bei einer Erbschaftstheilung verkauft**) und sind seitdem verschollen. Diese Metallschnitt-

*) Eine Andeutung in diesem Sinne bei Hegner S. 154, Anm. 3. — Den folgenden Nachweis verdankt der Verf. Herrn Dr. Fechter und Herrn His-Heusler in Basel.

**) Wahrscheinlich an einen Juden Namens Schmoll. — Brief der Erben an Herrn Ambroise Firmin Didot (Essai ... sur l'histoire de la gravure sur bois, p. 301).

Technik ist in Druck und Behandlung das Gegentheil des Kupferstichs; die Zeichnung bleibt erhaben stehen wie beim Holzschnitt und wird ebenso abgedruckt. Aber in künstlerischer Hinsicht sind die Metallschnitte Holbeinscher Zeichnungen nicht entfernt mit Lützelburgers Holzschnitten zu vergleichen, was ebenso an der ausführenden Hand als am Verfahren selber liegt. Eine solche Freiheit und Festigkeit der Linienführung, eine solche Klarheit und Gleichmäßigkeit des Abdrucks ist in dieser nicht zu erreichen. Etwas Sprödes in der Wirkung läßt sich niemals überwinden.

Wenn man ungefähr zwanzig Alphabete nicht mitrechnet, kann man gen 315 kleine oder große Holzschnitte zählen, zu denen Hans Holbein ie Zeichnungen gemacht. Die Weite des Stoffgebietes, die uns überhaupt den Deutschen Holzschnitt in erster Linie interessirte, sowie die Art, in lcher die künstlerische Phantasie dieser Fülle mannigfaltigsten Stoffes err zu werden weiß, sind dasjenige, was uns bei diesen Blättern zuächst am entschiedensten fesselt. So bilden dieselben eine wichtige Eränzung zu den übrigen Arbeiten aus Holbeins Baseler Epoche. Fast rchgängig scheint der Maler die Aufzeichnung auf den Stock selbst geacht zu haben, denn bis jetzt ist uns unter allen seinen zahlreichen ndzeichnungen noch niemals ein Entwurf oder auch nur eine Studie zu mpositionen, die nach seiner Erfindung geschnitten sind, vorgekommen. ur in äußerst wenigen Fällen zeigen die Holzschnitte den Namen Holbeins er sein Monogramm, gerade bei den Hauptwerken, den Bildern des odes und des Alten Testamentes, fehlt jedes Zeichen, das auf ihn deutet, n Umstand, der uns überrascht, wenn wir erwägen, wie genau Albrecht ürer seine in Holzschnitt herausgekommenen Erfindungen mit dem Monoamm und meist auch mit der Jahrzahl zu bezeichnen pflegte. Diese Geohnheit hat Dürer bei seinen Arbeiten jeder Art, während Holbein der sicht gewesen zu sein scheint, um sein künstlerisches Eigenthum festzullen, bedürfe es keiner anderen Beglaubigung als des künstlerischen arakters der Werke selbst. Haben doch auch seine Hauptwerke der alerei, die Passion, die beiden Exemplare der Meyer'schen Madonna, le der schönsten Bildnisse, keine Bezeichnung. Die wenigen bezeichneten lzschnitte aber scheinen zwei Kategorien anzugehören: erstens sind es beiten aus Holbeins frühester Baseler Zeit, in welcher es ihm darauf kam, seinen Namen den Buchdruckern bekannt zu machen, zweitens rühren

sie aus den späteren Jahren seines Aufenthalts in England her, als er bereits ein berühmter Mann und Maler des Königs war und sein Name solchen kleinen Arbeiten einen erhöhten Werth gab.

Unter diesen Umständen ist es nicht ganz leicht ein Urtheil darüber zu gewinnen, welche Holzschnitte von Holbein gerissen sind und welche nicht, ist es nicht leicht, das Echte zusammenzufassen und das Unechte auszusondern. Den ersten Anhalt bieten hierbei diejenigen Blätter, welche durch des Künstlers eigenes oder durch fremdes Zeugniß als seine Werke beglaubigt sind. Zu den bekannten Zeugnissen, wie sie namentlich die Verse des Dichters Nicolaus Bourbon über die Todesbilder und die Illustrationen zum Alten Testament gewähren, ist ein neues getreten durch das Holzschnitt- und Kupferstichverzeichniß der Amerbach'schen Sammlung, welches Herr His-Heusler im Baseler Museum aufgefunden hat. Es ist, wie es scheint, von Bonifacius Amerbach verfaßt, der bei zahlreichen Blättern als sicher oder muthmaßlich angegeben hat, daß sie von Holbein seien. Im Verzeichniß der Werke haben wir seine lateinischen Notizen bei den einzelnen Blättern mitgetheilt. Es kommen Fälle vor, in denen der Sammler sich irrt; dennoch ist dieser kleine Katalog von besonderem Werthe. Viele Bilder, die schon früher als Erfindungen Holbeins angesehen wurden, sind dadurch bestätigt, auf andere wird hingewiesen und eine festere Grundlage für weitere Untersuchung ist gewonnen.

Außerdem ist das Studium der Holbein'schen Handzeichnungen, namentlich im Baseler Museum, von Wichtigkeit, und der Verfasser hat vor Allem von den Randzeichnungen zum „Lob der Narrheit" viel gelernt. Die Zahl der Holzschnitte, auf welche Schriftsteller und Sammler seit Jahrzehnten hingewiesen — ein Material, das Passavant im Peintre-Graveur zusammengefaßt hat — können wir um manches bedeutende Blatt vermehren. Viele Stücke aber, die bisher für Holbeins Arbeiten galten, müssen ausgeschieden werden.

Gerade die Holzschnitte — darauf haben wir schon früher hingedeutet*) — bekunden den großen Einfluß, den Holbeins Landsmann, Hans Burgkmair, auf ihn übte, dieser Meister, der sich in manchen Erfindungen für solche Zwecke fast in eine Reihe mit Albrecht Dürer zu stellen vermag, und der neben dem großen Nürnberger Meister vom Kaiser Maximilian die zahlreichsten und ausgedehntesten Aufträge zu Arbeiten dieser Art er-

*) Bd. I. S. 153.

hielt. Eine gewisse Fertigkeit für diese Art des Zeichnens brachte Holbein schon von Augsburg mit.

Was er nun in den ersten Jahren seines Baseler Aufenthaltes am häufigsten entwirft, sind Initialen und Verzierungen für Büchertitel. Diese Titelblätter haben regelmäßig die Gestalt eines Rahmens, enthalten zum großen Theil figürliche Darstellungen mannigfacher Art, an den Seiten, oben und unten. Größere Compositionen finden gewöhnlich unten ihre Stelle. Häufig sind die Titel nicht aus einem Stück, sondern bestehen aus vier einzelnen Leisten, welche auch getheilt verwendet und mit anderen Stücken combinirt werden. Auch viele der andern großen Deutschen Maler, Dürer, Burgkmair, Cranach, Grien, haben solche Buchtitel entworfen, keiner aber so häufig wie Hans Holbein, und an keinem andern Orte vielleicht haben durchgängig die Arbeiten dieser Gattung einen solchen künstlerischen Werth, als diejenigen in Basel durch sein Verdienst. Manche der dortigen Titel wurden deshalb auch von Druckern anderer Orte, Wittenberg, Köln, Augsburg, nachgeahmt.

Man braucht Holbeins Arbeiten nur mit denen zu vergleichen, die unmittelbar vor ihm in Basel entstanden sind, namentlich mit einigen Titeln vom uns wohlbekannten Goldschmied Urs Graf, um augenblicklich zu verstehen, was ihn auszeichnet. Es ist nicht in erster Linie die Sicherheit, mit welcher Holbein sich auf allen Gebieten religiöser wie profaner Darstellung bewegt, nicht die prachtvollen Gestalten und die kühnen, freien Bewegungen, die er überall zeigt, sondern es ist vor Allem das glänzende Stilgefühl in der Gesammtanordnung, das er bei diesen Blättern bewährt. Er trachtet an erster Stelle nach echt architektonischem Aufbau und zeigt sich bei den bescheidensten Aufgaben die vollkommene Herrschaft über die Formen und Gesetze der Italienischen Renaissance. Urs Graf dagegen schwankt noch zwischen Renaissance und verwilderter Gothik, und es giebt kaum ein Blatt von ihm, das nicht Willkür in ornamentaler Hinsicht verräth.

Eine der ersten unter Holbeins Baseler Arbeiten ist eine mit dem abgekürzten Namen HANS HOLB. bezeichnete Titelumrahmung, die in vielen Drucken, besonders solchen des Froben, seit 1516 vorkommt. Es ist eine Nische in edlem Renaissancegeschmack; zwei davorstehende candelaberartige Säulen tragen auf ihren Capitellen zwei reizende Flügelknaben, welche die Enden eines über den Bogen der Nische niederhängenden Festons halten, in dessen Mitte sich ein dritter kleiner Genius wiegt, indem er lustig in ein Horn stößt. Der Titel selbst scheint auf einem Vorhang angebracht

zu sein, welcher vor der Nische herabrauscht. In der Mitte wi
zwei kleinen Liebesgöttern, die halb klettern, halb schweben,
Unten auf dem Sockel, welchen eine Darstellung von Mee
schmückt, noch vier andere Knaben, zwei ungeflügelte stehend mit
wie um Wacht zu halten am Eingang des Buches, zwei geflügel
mit dem Zeichen des Froben, dem Caduceus auf einem Schild
Schnitt ist ungeschickt, was zur Freiheit und Kühnheit des Entw
eigenen Gegensatz bildet. Die ausführende Hand vermochte nur
der Vorzeichnung zu folgen, und war des Schneidemessers nicht im
Trotz aller Fehlgriffe leuchtet der Geist des Meisters aus dem
mit den Tritonen, und die Kinder sind von anmuthigster Natür
Form und Bewegung.

Im folgenden Jahre erscheint ein Titel, dessen Umrahmung
reichen Aufbau nach Art eines Renaissance-Altars besteht**).
ein sehr kleiner Meergötterzug, darüber ein leeres Wappenschild
Kindern gehalten. Die Krönung des Rahmens bildet ein G
welchem zwei zierliche Flügelknaben Festons halten, während ein
der Mitte balancirt. Zu den Seiten des Rahmens stehen zw
aus welchen pflanzenartige Verzierungen mit Gefäßformen, M
Aehnlichem emporwachsen. Auch hier hat die geistvolle Erfindung
ziemlich ungeübten Formschneider zu kämpfen, der sich im Feinsc
suchen will, aber sich noch gar nicht darauf versteht und überall d
ausgleiten läßt.

Auch schon 1516 kommt ein mit H H bezeichneter Titel vor,
Holbein sich im Gebiet antiker Geschichte bewegt***). Mutius S
der rechts den Schreiber des Porsenna anstatt des Königs ersti
seine Hand in das Feuer hält, beides echt dramatische Schilder
Vorgangs, aber in der Metallschnitt-Ausführung nicht minder
als jene beiden andern Blätter.

Doch auch noch andere Stoffe werden dem Künstler durch
gewonnene Kenntniß des Alterthums dargeboten. Erasmus l
Lateinische Uebersetzung von verschiedenen Gesprächen des Lucia
gegeben und dadurch einen Schriftsteller, den keine Zeit besser
konnte als diese, zum Gemeingut der gebildeten Welt gemacht. V

*) Passavant 103. Siehe Verzeichniß der Werke.
) P. 82. *) P. 91.

ein Geist der völlig der Renaissance-Epoche entsprach. Den Leuten des 16. Jahrhunderts mußte es scheinen, als ob die Welt, welche in seinen Schriften lebt, keine vergangene für sie wäre. Die schlagende Treue und überraschende Frische der Sittenbilder, welche er entwirft, die Schlagfertigkeit und Anmuth seiner Rede, sein treffender Witz, seine beißende Satire, die Klarheit seines Blickes, der sich weder durch philosophische Phrasenseligkeit noch durch religiösen Aberglauben bestechen läßt, mußten in allen freieren Geistern Anklang finden. Der feine, klare Erasmus, den so vielfach geistige Verwandtschaft zu Lucian zog, hatte seine Eleganz und Meisterschaft der Sprache auch im allgemeiner verständlichen Latein festzuhalten verstanden.

Doch noch eine Eigenschaft besitzt Lucian neben seinen anderen Vorzügen. Er hatte sich einen feinen Griechischen Kunstsinn in eine Zeit des gesunkenen und verwilderten Geschmacks hineingerettet, ist einer der ersten, wenn nicht der bedeutendste Kunstverständige unter allen Schriftstellern des Alterthums, die bis auf uns gekommen sind. Häufig ergreift er die Gelegenheit über Kunst zu reden, nimmt, hauptsächlich in den Götter- und Meergesprächen, bei Schilderung von Gestalten oder Situationen gern auf Kunstwerke Bezug *). Dann weiß er, wie kaum ein Anderer, gefällige und anschauliche Beschreibungen von Gemälden zu geben. Häufig haben diese Schilderungen die Phantasie der Renaissance-Künstler, namentlich der Italienischen, angeregt, das Beschriebene nachzuschaffen. Schöpfungen, wie Raffaels „Hochzeit Alexanders und der Rhoxane" sind daraus hervorgegangen. Aehnliche Versuche werden jetzt auch im Norden gewagt, und zwar veranlaßt der Verleger von Erasmus' Uebersetzung, Froben, die mit ihm in Verbindung stehenden Künstler dazu. Den 13. November 1518 schreibt er an Thomas Morus in einem Brief, der Huttens Dialog „Aula" vorgedruckt wurde: „Lucian dieser witzigste Schriftsteller und unnachahmliche Meister in Laune und Scherz, hat in seinem Gespräch „Von den Gelehrten im höfischen Solde" jenes Hofleben, wie Du weißt, mit Worten so gemalt, daß kein Apelles, kein Parrhasius es mit dem Pinsel treffender schildern könnte. Dank unserm Erasmus, lesen die Lateiner ihn jetzt in einer Uebersetzung, die vielleicht noch größere Eleganz und Feinheit als das Griechische Original besitzt. So habe ich denn auch

*) H. Blümner. Archäologische Studien zu Lucian. Breslau 1867.

dies Gemälde von ihm entlehnt, um die Titelblätter der Bücher, die ich drucke, manchmal damit zu schmücken [1]."

Noch früher als dies Bild vom Hofleben, hatte Froben zu gleichem Zwecke ein anderes von Lucian beschriebenes Gemälde zeichnen lassen, das Apelles Darstellung der Verläumbung. Es war aber nicht der junge Hans Holbein, dem diese Aufträge zufielen, sondern Ambrosius der ältere Bruder. Sein Monogramm nebst der Jahrzahl 1517 steht zur Beglaubigung auf dem Titel der „Verläumbung", das andere Blatt ist zwar nicht bezeichnet, aber die Auffassung sowie der ganze Stil der Zeichnung sind dem vorigen so verwandt, daß man berechtigt ist, es dem Ambrosius Holbein beizumessen [2]. Eine große Verwandtschaft mit Hans, ohne daß dieser je an Kraft, Sicherheit der Auffassung und technischer Durchführung erreicht würde, ein Sinn für dramatisches Leben, doch ohne das Schlagende jeder Bewegung und Geberde, das uns bei Hans entzückt, daher größere Derbheit und weniger Geschick und Grandezza in den Motiven, noch kürzere Figuren mit großen Köpfen, als bei Hans Holbein, der hierin oft schon an die äußerste Grenze geht, eine gewisse Schwäche in den Füßen und Beinen, die deshalb auch gern verhüllt werden, überall hübsche, runde kleine Weiber und eine Art gemüthlichen Humors im Bo[illegible]ton, die oft an Lucas Cranach mahnt — das sind im Wesentlichen die Charakterzüge einer Gruppe von Holzschnitten, deren Zeichnung man Ambrosius beilegen darf [3]. Gerade in den beiden Blättern, zu denen Lucian das Motiv gegeben hat, ist aber die Erfindung so launig und geistreich, daß man sich versucht fühlt, anzunehmen, dem Zeichner habe sein Bruder Hans vielleicht manche Anregung geboten [4].

---

[1]) H. Böcking. Ulrichs von Hutten Schriften. Leipzig 1859. Bd. I. S. [illegible] Jo. Frobenius Thomae Moro regio apud Anglos consiliario S. D. (datirt: Id[illegible] Novemb. M. D. XVIII.). Lucianus salsissimus scriptor et inimitabilis faceti[arum] artifex, in dialogo quem inscripsit περὶ τῶν ἐπι μισθῷ συνόντων vitam istam auli[cam] (ut nosti) sic verbis depingit, ut nullus Apelles, nullus Parrhasius penicillo pot[uisset] expressius, quem Erasmi nostri beneficio Latini maiore propemodum gratia reddit[um] legunt quam ille graece sripsit, unde et nos eam picturam mutuati sumus, qua fr[onti]spicium librorum qui typis excudantur, nonnumquam ornamus . . . .

[2]) Zuerst v. P. Vischer, Kunstblatt 1838, geschehen. Die beiden Blätter: Passavant Peintre-Graveur III. S. 422, 423, Ambrosius Holbein Nr. 1 und 3.

[3]) Der Verfasser hat versucht; diese Gruppe noch zu vermehren. Siehe unten das Verzeichniß der Arbeiten von Ambrosius Holbein.

[4]) Vgl. Bd. I. S. 189.

t seinem Aufsatze, „Warnung vor der Verläumdung"*), gedenkt
ı eines Gemäldes von Apelles, bei Gelegenheit dessen ihm der
t das Geschichtchen aufgebunden, der Maler, beim Könige böswillig
värzt, habe sich, als die Gefahr glücklich beseitigt worden, durch
unstwerk Genugthuung verschafft. „Rechter Hand" — so lautet die
ibung — „sitzt ein Mann, der so ansehnliche Ohren hat, daß
venig zu Midas-Ohren fehlt, und schon von Ferne der auf ihn zu-
enden Verläumdung die Hand entgegen reicht. Zu beiden Seiten
zwei Frauenspersonen neben ihm, die mir die Unwissenheit und das
uen vorzustellen scheinen. Diesen nähert sich von der andern Seite
rläumdung in Gestalt eines wunderschönen, aber etwas erhitzten
ns, deren Gesichtszüge Groll und Ingrimm verrathen: sie trägt in
'en Hand eine brennende Fackel, und schleppt mit der rechten Hand
ngen Menschen an den Haaren herbei, der die Hände gen Himmel
und die Götter zu Zeugen seiner Unschuld nimmt. Vor ihr geht ein
r, bleichsüchtiger, hohläugiger Mann, der so aussieht, als ob er
ier langwierigen Krankheit ausgezehrt wäre, und den man ohne
ür den Neid erkennt. Hinter der Verläumdung gehen zwei andere
ersonen die sie aufzuhetzen und zu unterstützen scheinen, und deren
ie mir der Vorweiser und Ausleger des Gemäldes sagte) die Arg-
d die andere die Täuschung vorstellt. Noch weiter hinter ihnen folgt
n schwarzen und zerrissenen Traueraufzug die Reue; sie weint und
das Gesicht beschämt von der Wahrheit, die sich ihr nähert, ab,
sie sich scheute, ihr in die Augen zu sehen**)". Der Zeichner ist
beschreibung genau gefolgt, wir sehen die großen Ohren des Königs,
lle die angegebenen Personen und zwar genau mit der Handlung
berde, die Lucian angiebt. Um aber den Beschauer nicht auf Ver-
gen oder Erklärung eines Dritten anzuweisen, stehen jedesmal die
chen Namen neben den einzelnen Personen. Nur erscheint im Abdruck
zstockes allerdings das Rechts und Links der Beschreibung vertauscht,
- weil Φθόνος lateinisch Invidia wird — ist der Neid kein Mann,
eine Frau, auch läßt sich bei dem kleinen Maßstab weder das
schöne der Verläumdung, noch das Bleichsüchtige der Invidia ganz
erkennen, und endlich sieht man überall das Costüm aus des

Περὶ τοῦ μὴ ῥᾳδίως πιστεύειν διαβολῇ.

Nach Wielands Uebersetzung (Leipzig 1789) Bd. VI. S. 101 f.

Malers Zeit. Diese Scene, höchst humoristisch dargestellt — namentlich der langohrige Monarch und der bei den Haaren herangeschleppte arme Bursche sind voller Laune — nimmt den untern Theil der Umrahmung ein. An den Seitenleisten stehen sich die allegorischen Gestalten der Mäßigung, Gerechtigkeit, Liebe und Stärke — ebenfalls recht hübsche kleine Frauenzimmer — gegenüber, und die obere Abtheilung enthält die Schlacht im Teutoburger Walde mit dem siegreichen Arminius an der Spitze der Germanen, dem Varus, der sich inmitten seiner überwundenen Legionen den Tod giebt, und mit jener Episode des Deutschen, der dem redseligen Römer die Zunge ausreißt mit den Worten (sie stehen Lateinisch dabei): Natter, hör' auf zu zischen. Nicht nur als Probe echt historischer Motive in der Kunst, wie sie damals noch ganz ungebräuchlich sind, ist das interessant, sondern auch wegen der patriotischen Bedeutung des Stoffes: es war ja die Zeit, wo die Römische Literatur aufs Neue die Erinnerung an diese Großthat Deutscher Vorzeit weckte. Spielt doch auch Ulrich von Hutten in seinem Gedicht „Clag und Vermahnung" darauf an und gießt die vaterländische Begeisterung in seinem Gespräch „Arminius" in classische Form.

Dies Blatt schmückt, nach einer handschriftlichen Angabe Sotzmanns, zuerst das Privileg Leos X., welches Erasmus gegen pfäffische Anschuldigungen in Schutz nimmt: daher die Darstellung unten, sowie oben die Strafe des Zischers und der Sieg Deutscher Kraft über Rom. Später tritt es in vielen andern Publicationen auf, ohne jeden inneren Zusammenhang mit dem Buche selbst. In dieser Beziehung pflegte man mit großer Naivetät zu verfahren. Meist scheut man sich nicht, christliche Bilder in heidnische Bücher zu streuen, in religiösen Büchern Titel und Initialen profanen oder humoristischen Inhalts vorzubringen, und in Petrus Martyrs Buch über die neue Welt, steht gar das „S" aus Hans Holbeins später zu erwähnendem Todes-Alphabet mit seiner ebenso grauenhaften wie schönen Darstellung an der Spitze der Widmung an Kaiser Karl V.

Der zweite Titel des Ambrosius Holbein scheint uns den ersten noch zu übertreffen. Am Schluß der Abhandlung über das Elend der Gelehrten, die sich in höfischen Sold begeben, faßt Lucian noch einmal den Kern seiner Rede zusammen, indem er ein Gemälde schildert, welches das Hofleben darstellt, diesmal nicht wirklich das Kunstwerk irgend eines berühmten Malers, sondern eine Erfindung seiner eigenen Einbildungskraft. Er wünscht sich irgend einen Apelles und Parrhasius um es auszuführen und fand diesen also vierzehn Jahrhunderte später in Basel. Lucian machte es dem

Künstler nicht leicht, da sein Bild, wie er es beschreibt, aus einer Reihe nacheinanderfolgender Momente besteht. Doch Ambrosius zog sich recht geschickt aus dem Geschäft. Lucian beginnt mit der Schilderung der Scenerie, eines auf hohen Säulen ruhenden, prächtigen Vorbaues zu einem stattlichen Palast, und diesen sehen wir denn im reichsten Renaissance-Geschmack vor uns. In der Halle sitzt die Opulentia, die Göttin des Reichthums, auf dem Throne, und zu ihrer Rechten empfängt die „Hoffnung“ — „eine schöne Nymphe“ im Text geheißen — einen Mann ritterlichen Ansehens in der stattlichen Schweizertracht der Zeit. Bald aber führt sie ihn zwei minder angenehmen Begleiterinnen zu, „Knechtschaft“ und „Täuschung“, die ihn dann in die Hände eines plumpen, vierschrötigen Kerls, Labor, „Arbeit“, liefern. Hierauf kommt ihm die Greisengestalt des „Alters“ entgegen, und endlich führen ihn „Verachtung“ und „Verzweiflung“ an den Ausgang, während die holde Hoffnung davonfliegt. Draußen kniet er dann, gealtert, mit langem, verwildertem Barte und völlig nackt und bloß, während die „Verzweiflung“ — dies ist eine Zuthat des Malers — ihn beim Schopf hält und unbarmherzig auf ihn schlägt. Endlich kommt die „Reue“, eine Gestalt in Nonnen-Tracht, auf ihn zu. Dies launige Bild hat dann der Maler noch durch ein hübsches und sachgemäßes Motiv vermehrt, allerlei Hausthiere, die sich im Palast über die Brocken hermachen, welche für sie abgefallen sind. An den Seitenleisten stehen sich die „Schmeichelei“ und die „Glücksgöttin“, über ihnen Cupido und Venus gegenüber. Oben noch zwei mythologische Scenen, Apoll, der die Leier von Mercur empfängt und Apoll, der Daphne verfolgt; auch hiervon ist ja, wenn auch nur in Anspielungen, in Lucians Göttergesprächen die Rede. Auch noch ein andres Gemälde, das Lucian, wie er berichtet, einmal in Gallien gesehen, hat Ambrosius Holbein etwa um dieselbe Zeit nach seiner Schilderung für die untere Leiste eines Titelrahmens gezeichnet (P. 2), diesmal für den Buchdrucker Cratander (Kraftmann), dessen Signet, die Göttin der Gelegenheit auf der Kugel, sich zu beiden Seiten zeigt. Es ist der „Gallische Hercules“, eine symbolische Darstellung der Beredsamkeit, die Riesengestalt eines kahlköpfigen Alten mit den Attributen des Herakles, Bogen, Keule, Löwenhaut, und ihm gegenüber eine Schar von Menschen, deren Ohren an seine Zungen mit einer Kette gefesselt sind. Die Renaissance hat Geschmack an Allegorien, und suchte auch spröde Verstandesspielereien bildlich festzuhalten, wie wir das bei den vorher beschriebenen Titelblättern gesehen. Aber in diesem letzten Falle geht die Zumuthung an die künstlerische Darstellung doch etwas zu weit.

Bald darauf wagt sich auch Hans Holbein an eine Auf
wandter Art, indem er die in der alten Literatur wohlbekannte,
Lucian wiederholt angeführte „Tafel des Kebes“ (Κέβητος
Buchtitel componirt. Der Philosoph Kebes, mag es nun —
gestritten worden — der Thebaische Schüler des Sokrates oder ein
dieses Namens sein, spricht seine Ansicht vom Weg des Men
wahren Glückseligkeit in der Beschreibung eines Gemäldes aus,
einem Tempel des Chronos erblickt zu haben berichtet, und das
auf sein Befragen ein Greis erklärt. Holbein hält sich treu an
derung des Schriftstellers, weiß Alles in derselben zu bewältige
die richtige künstlerische Form zu bringen. Diese Fülle von ge
bendigkeit und Frische, welche sogar den schattenhaften Fictionen
standes reales Dasein zu verleihen weiß, geht doch noch weit üb
der Behandlung, die wir bei dem andern Bruder fanden, hin
einzelnen Motive sind bei ihrer Fülle dennoch übersichtlich angeo
ein großes Folioblatt, das über und unter dem Titel, sowie an den
Seitenleisten Raum gewährt*). Oben, auf hohem Berge, ragt
auf, „die Burg der wahren Glückseligkeit“, wie die Inschrift
von einer Einfriedung umschlossen, der in weiteren Umkreisen
andere Einfriedungen entsprechen. Vor der äußersten ganz unt
diejenigen, welche in das Leben treten wollen, allerliebste Gru
Kindern, die spielen oder sich auch miteinander raufen. Daß
sind, sagt der Schriftsteller nicht, es ist eine Erfindung des M
in der Darstellung des Kinderlebens stets eine seiner liebens
Seiten offenbart. In der Pforte, einem Renaissanceportal, steht
mit langem Barte, in der einen Hand ein beschriebenes Blatt, a
er mit dem Stabe hinweist, um den Eintretenden Rath und B
auf den Lebensweg zu ertheilen; es ist der Daimon, Lateinisch a
Blatte „Genius“ genannt. Innerhalb der Umfriedung thront
über eine prächtige Dame, die Verführung, von buhlerischen
den Wahngebilden, umgeben; sie hält einen prächtigen Pokal in
um den in das Leben Getretenen den Trank des Irrthums zu rei
andern Seite aber steht auf einer rollenden Kugel Fortuna, die G
Glücks, von einer Menge von Menschen umgeben, und theils fr

---

*) Paff. 90.

ehrt von ihren Günstlingen, Fürsten und Vornehmen, Kriegern und Damen, theils von Bettlern und Krüppeln angefleht und gescholten. Weiterhin, beim Eingang in den zweiten Bezirk, wird der Wanderer auf dem Lebenswege von einer Zahl von Weibern, die wie Freudenmädchen aussehen, empfangen, es sind „Ausschweifung“, „Unenthaltsamkeit“, „Unersättlichkeit“ (Avaritia, Ἀπληστία), und in welchem Grade er in ihre Gewalt fällt, zeigen die Scenen des ausgelassenen Tanzes, des Zechens bei vollen Humpen, des gar zu zärtlichen Kosens, die wir nun erblicken. Dafür lauern aber auch hinter der engen Ausgangspforte „Schmerz“ und „Traurigkeit“, zerlumpte, häßliche Weiber mit Geißeln, auf den Weiterziehenden, bis dieser endlich auf die „Reue“ trifft, die sich seiner erbarmt. Aber noch sind nicht alle Gefahren vorbei, im nächsten Bezirke tritt ihm wieder eine verlockende Truggestalt entgegen, die „falsche Unterweisung“ (ψευδοπαιδεία, falsa disciplina), von den Menschen für die wahre Unterweisung gehalten; auch ihr haben sich wieder ein paar buhlerische Dirnen gesellt, und ihre Anhänger, Philosophen mancher Art, Dichter und Musiker, Astrologen und Mathematiker, breiten sich weiterhin aus. Hier gilt es, unbeirrt vorbeizuziehen, auf steilem und steinigem Wege; über den letzten schroffen Klippen aber stehen „Energie“ und „Kühnheit“ (ἰσχὺς καὶ θάρσος, fortitudo, audacia) und helfen dem Menschen empor. Von hier an geht der Weg leicht und bequem über eine liebliche Wiese zur „wahren Unterweisung“, der der Maler einen Heiligenschein gegeben hat, und die nicht, wie die Glücksgöttin auf einer rollenden Kugel, sondern sicher auf einem viereckigen Stein steht, umgeben von der „Wahrheit“ und der „Ueberredung“. Sie steht an dem Eingang zur stolzen „Burg der wahren Glückseligkeit.“ Hat der Pilger ihr gehuldigt, so mag er eintreten, um alle Tugenden versammelt zu finden und zwischen ihnen thronend ihre Mutter, die „Glückseligkeit“, welche ihm den Siegerkranz auf das Haupt setzt.

Dieses Blatt, geistvoll angeordnet, trefflich gezeichnet und auch vom Holzschneider glücklich ausgeführt, fand Holbein wichtig genug, um es mit seinem Monogramm, einem H im andern, ganz wie beim Epitaph des Bürgermeisters Schwartz*) zu bezeichnen. Es kommt wohl zuerst 1522 im Novum Testamentum des Erasmus vor, später namentlich in Wörterbüchern, bei denen es besonders am Platz ist, zu schildern, wie schwer und mühsam der Strebende zur wahren Unterweisung gelangt. Die Komposition muß

*) Band I. S. 161.

schnell beliebt geworden sein; es sind mehrere gleichzeitige Kopien und Nachahmungen vorhanden.

In ganz besonders enge Verbindung tritt nun Hans Holbeins Kunst mit einem Werke der humanistischen Literatur, der „Utopia“ von Thomas Morus. Für diese kleine Schrift, welcher Epigramme von Morus und von Erasmus angefügt wurden, wandte Frobenius Alles, was er irgend vermochte, auf. Erasmus selbst hatte ihm dies Werk zum Druck empfohlen in einem Briefe aus Löwen, welcher bald nach der Rückkehr von einem erneuten Aufenthalt in England, den 25. August 1517, geschrieben war. „Von Dir gedruckt möchte ich, wenn es Dir gut scheint, dies Buch der Welt und Nachwelt übergeben sehen“, so schrieb er dem Freunde in verbindlicher Weise, „denn so groß ist das Ansehen Deiner Offizin, daß schon sein Erscheinen in Deiner Druckerei dem Werke Anspruch verleihen wird den Gelehrten zu gefallen[1])“. Froben ging darauf ein, im November des folgenden Jahrs 1518 erschien das Buch. „Deine Utopia“, schrieb Froben den 23. November an den Verfasser, drucken wir von Neuem[2]); Du siehst, daß der More'sche Geist nicht nur in England, sondern in der ganzen Welt mit Beifall begrüßt wird[3]). Dies war keine leere Schmeichelei. Das gelehrte Publikum jener Zeit nahm in allen Landen dieses Buch mit lebhafter Freude auf, welches More's neuerer Biograph den reinsten Abdruck seiner heitern humanen Seele, eine schöne Frucht vom Studium der Alten nennt[4]), wohl beeinflußt von der Republik des Plato, und doch wieder den klassischen Muster gegenüber originell.

Der Reichthum von Holzschnitten, Titelumrahmungen, Initialen zeigt nun am deutlichsten, wie hoch Froben den Schriftsteller selber ehrte, und was die Empfehlung des Erasmus bei ihm that. Den Haupttitel schließt eine Umrahmung ein, die Holbein kurz vorher entworfen hatte und die

---

1) Proinde misimus ad te Progymnasmata illius et Utopiam, ut, si videatur, tu excusa typis orbi et posteritati commendentur, quando ea est tuae officinae auctoritas ut liber vel hoc nomine placeat eruditis, si cognitum sit e Frobenianis aedibus prodiisse. — Erasmi opera ed. Clericus III. p. 1617.

2) Das Buch war schon vorher in Löwen erschienen.

3) Tuam Utopiam denuo typis excudimus, ut scias, non a Britannis modo, sed ab orbe toto Moricum probari ingenium. Ulrich's von Hutten Schriften, herausgeg. v. Böcking I. S. 221. S. oben S. 16, Anm. 1.

4) Dr. G. Th. Rudhart. Thomas Morus. Nürnberg 1829. S. 119, 121.

1517 in des Erasmus Rede über den Tod erschienen war[1]), unten
ia, sich zu den Füßen ihres Gemahls erstechend, eine figurenreiche
ition, welche bereits das Hauptmotiv des kurz darauf ausgeführten
r Fassaden-Gemäldes[2]) enthält. Das Kostüm ist hier, wie stets,
e aus Holbeins eigener Zeit. Der Maler erinnert uns an Shak-
, der sich gleichfalls die Helden des klassischen Alterthums im Kostüm
igenen Tage dachte, im Julius Cäsar die Truppen unter Trommel-
heranziehen und Coriolan wie einen englischen Lord auftreten läßt,
r historischen Bedeutung des Stoffes dennoch in einem Grade gerecht
den versteht, welchen die spätere Dichtkunst, mit allem Rüstzeug
gischer Gelehrsamkeit versehen, sich vergebens zu erreichen müht. —
n dem Titel wird das Schweißtuch der heiligen Veronica mit dem
haupt von zwei kleinen Engeln gehalten. Hier und an den Seiten
Blattornament, das noch nicht ganz vom gothisirenden Einfluß frei ist.
eimal, zunächst bei More's Widmung an Petrus Aegidius,
das schon von uns beschriebene Titelblatt mit den Kindern, das
mit seinem Namen bezeichnet hat[3]), vor. Den Titel der
hen Epigramme bildet der uns schon bekannte Scävola[4]) von Hol-
en der Epigramme des Erasmus ein Titel von Urs Graf, die
tung Johannes des Täufers[5]). In die Druckerzeichen und die
n, von denen noch später die Rede ist, haben sich gleichfalls, nach
Ansicht, Urs Graf und Hans oder Ambrosius Holbein getheilt.
ompositionen aber hat Holbein eigens für dieses Buch erfunden.
em Anfang des Textes steht ein reizendes Genrebild[6]), die Er-
von dem Musterstaat auf der Insel Utopia, zu Deutsch „Nirgend-
welche der Seefahrer Raphael Hythlodäus — „Dunstmann"
ch „der in Possen Gewaltige") — vorträgt, der ein Gefährte des
o Vespucci auf verschiedenen Reisen gewesen und selbst noch
ls dieser gedrungen war. Nach dem Buche findet die Scene zu Ant-
im Garten des Petrus Aegidius statt. Dieser kann in Wirklich-
lich nicht die prachtvolle, an Schweizer Gegenden mahnende Aussicht

assavant 92.
and I. S. 220, 224.
gl. S. 13, P. 103.
. 14, P. 91.
ei Passavant irrthümlich als Holbein (Nr. 71).
assavant 40.

auf ein lachendes Thal mit fernen Bergen gehabt haben, welche wir hier e
blicken, und in der Holbein all sein Gefühl für landschaftliche Schönheit offe
bart. Vor einem Palast sitzen hier die drei Männer auf Gartenbänken[1]. Hythl
däus, ganz wie Morus ihn Eingangs schildert, nicht mehr jung, mit la
wallendem Barte, im Reisemantel, der nachlässig von der Schulter hän
erzählt mit lebhafter Geberde[2], Petrus Aegidius und Thomas Morus hö
zu, letzterer als vornehmer Mann besonders gewählt gekleidet und die Ha
gegen ihn ausstreckend, als wolle er durch diese Geberde eine Zwischenfr
einleiten. Links kommt More's Sohn Johannes Clemens, ein schlan
Knabe, gelaufen. Ihn anzubringen ward der Künstler durch eine Stelle
Widmung veranlaßt, in welcher More ausspricht, er lasse den Knaben
keinem Gespräche fehlen, welches irgend fruchtbringend für ihn sein könn
Es lohnt sich, hier den Text zur Vergleichung heranzuziehen. Das ma
in biographischer Hinsicht ähnliche Schlüsse möglich, als wir sie bei H
beins Randzeichnungen zum Lob der Narrheit[4] thun durften. Es spr
sich durchgängig ein so sicheres Verständniß des Textes, ein so feines E
gehen auf manche Züge, die nicht an der Oberfläche liegen, aus, daß H
bein nicht lediglich nach Angaben von Froben oder Erasmus gezeich
haben kann, sondern soviel Latein verstanden haben muß, um selber
Text zu lesen. Stehen doch er und sein Bruder auf dem Augsbur
Paulusbilde, wo der Vater sie neben sich abgebildet, als fleißige Sch
knaben, mit Tintenfaß und Pennal am Gurt, vor uns da[5].

Ein größerer Holzschnitt[6] gibt eine aus der Vogelperspektive genomm
Uebersicht der Insel Utopia selbst, in genauem Anschluß an die Beschreib
der Oertlichkeit, welche der Text liefert, mit der Stadt Amaurotum
dem Fluß Anydrus, ein Felseneiland, vom Meer umrauscht, die Gebä
nach deutsch-mittelalterlichem Stil. Vorn, durch das Wasser von
Insel getrennt, steht Hythlodäus, der dem Morus und Aegidius
Oertlichkeit erklärt. Dies Blatt kann natürlich den Eindruck des vor

---

[1] „Inde domum meam digredimur ibique in horto considentes in scamno c
tibus herbeis constrato confabulamur" so schlägt Aegidius vor.

[2] Vergentis ad senium aetatis, vultu adusto, promissa barba, penula negle
ab humero dependente, qui mihi ex vultu atque habitu nauclerus esse videbatur.

[3] Nam et Johannes Clemens, puer meus, qui adfuit, ut scis una, ut quo
nullo patior sermone abesse in quo aliquid esse fructus potest . . . (Das adfuit
übrigens auf eine andere Gelegenheit).

[4] Bd. I. S. 274 fg. [5] Bd. I. Fig. 2. S. 94. [6] Pass. 39

nicht erreichen, es ist eine Illustration, kein Bild, nicht aus künstlerischen Absichten, sondern zur Erläuterung des Textes entworfen. Doch verläugnet sich Holbein auch hier nicht.

Von den Titelumrahmungen, deren Vorwurf aus der antiken Sage oder Geschichte gewählt ist, auf welche die humanistische Literatur jetzt in erhöhtem Grade die Aufmerksamkeit lenkte, ist namentlich die mit der Kleopatra [1]) schön. Sie ruht unten in einer Bogennische und hält zwei Schlangen gegen ihre Brust. Den Hintergrund bildet das Meer mit seinen Schiffen. An den Seiten der Tempelräuber Dionys. Rechts zieht er dem Aesculap seinen goldenen Bart ab, während der unbärtige Apoll daneben steht; denn daß dem Sohn der Bart nicht zieme, weil der Vater in allen Tempeln bartlos dastehe, führte ja der Tyrann höhnend zur Motivirung an [2]); links nimmt er einem andern Standbilde die goldenen Ketten von den ausgestreckten Armen [3]). Oben zwei auf Delphinen reitende Knaben zu den Seiten eines Gefäßes. Die Gestalten und Bewegungen sind so kühn und grandios, daß sie häufig an die Auffassung Michelangelo's erinnern; namentlich ist beidemal die sich emporstreckende Figur des Tyrannen meisterhaft. Ebenso großartig ist der architektonische Aufbau, der Verwandtschaft mit der Architektur auf dem berühmten Holzschnitt-Bildniß des Erasmus, das wir unten besprechen werden, zeigt. An dieses erinnert auch die ganze Behandlung, nur daß sie nicht so fein in der Ausführung, sondern kecker und flüchtiger ist; die Meisterhand Lützelburgers läßt sich nicht verkennen.

Wenn zwar hiermit nicht zu vergleichen, verdient auch der Titel mit dem Tantalus [4]), welcher den Göttern seinen Sohn Pelops zum Schmause vorsetzt, sowie eine andere Umrahmung, an deren Seiten Hercules den Cerberus und den nemäischen Löwen bezwingt, während oben Orpheus

---

[1]) Pass. 96.

[2]) Idemque Aesculapi Epidauri barbam auream demi jussit; neque enim convenire, barbatum esse filium, cum in omnibus fanis pater imberbis esset (Cicero de Natura Deorum III. 34.).

[3]) Dies beruht eigentlich auf einem doppelten Mißverständniß. Die Stelle (ebenda) lautet: Idem Victoriolas aureas et pateras, coronasque quae siumlacrorum porrectis manibus sustinebantur, sine dubitatione tollebat; eaque se accipere non auferre, dicebat. Esse enim stultitiam a quibus bona precarentur, ab iis porrigentibus et dantibus nolle sumere. Für Victoriolas war die irrige Lesart viriolas, Armketten, aufgetaucht (Cuiac. II. p. 4), und durch einen neuen Irrthum in der Uebersetzung verstand der Maler dies als Ketten.

[4]) P. 79.

unter einem Bogen ruht[1]), Beachtung. Eine schön erfundene Einfassung in Metallschnitt mit dem Zeichen J. F.[2]), enthält an den Seiten reiche Verzierungen und zwei Satyr-Gruppen, unten ein Bacchanal[3]), das ein ernstes Studium von Mantegna's Kupferstichen solcher Gegenstände[4]) zeigt, ohne im Einzelnen an besondere Motive daraus zu erinnern. Verwandten Charakters ist eine Darstellung mit Tritonen und Nymphen, die, obwohl völlig frei erfunden, doch Zeugniß dafür ablegen, daß Holbein vom gestochenen Tritonenkampf desselben Meisters[5]) gelernt hat. Diese Composition kommt theils als obere, theils als untere Leiste von Büchertiteln vor[6]).

Eine Umrahmung, in Metall geschnitten, nicht gerade tadellos, aber in dem herrlichen Probedruck, welchen die Baseler Sammlung besitzt, dennoch von prächtigem Eindruck, enthält zwar neben alttestamentarischen auch antike Vorstellungen, ist aber in ihrem Geist noch ganz aus der mittelalterlichen Anschauungsweise hervorgewachsen. Es ist eine jener beliebten Schilderungen von der Weibermacht, durch mannigfache Beispiele aus der Vorzeit belegt[7]). Unten liegt Junker Paris eingeschlafen am Boden, Roß und Hunde neben ihm. Mercur fliegt herbei und berührt ihn mit seinem Stabe, während die drei Göttinnen ihm gegenüberstehen. An der rechten Seite Salomo von einem seiner heidnischen Weiber zum Götzendienst verführt, an der linken Seite die liebliche Bathseba bei ihrer Toilette, die Füße in der Wanne und von ihren Reizen viel enthüllend; eine Dienerin mit dem Wasserkrug steht daneben, und vom Balcon schaut König David wohlgefällig herab. Oben der Tod von Pyramus und Thisbe neben einem Brunnen von höchst geschmackvollen Renaissanceformen.

Ein Blatt verwandten Inhalts hat auch Ambrosius Holbein entworfen[8]). Oben schneidet Delila dem Simson das Haar ab, unten sehen wir das launigste aller Bilder von Weiberlist und Weibermacht, des Aristoteles Unterjochung durch die Phyllis, nach einem Deutschen Gedicht, dessen Hauptmotiv schon Indischen Ursprungs ist[9]). Phyllis war ein schönes Hoffräulein bei der Mutter Alexanders, in welche sich der junge

---

1) P. 78. 2) Vgl. oben S. 10. 3) Pass. 86. 4) Bartsch 19, 20. 5) B. 17, 18. 6) P. 83. 7) P. 87. 8) Pass., Hans Holb. 158. — Siehe Ambros. Holb. 1[illegible] 9) V. d. Haagen, Gesammtabenteuer. I. 47. Vgl. Sotzmann, Deutsches Kunstblatt 1851. S. 194. „Einige Aufklärungen und Berichtigungen über den Inhalt alter Kupferstiche und Holzschnitte“.

Königsohn verliebte. Der Philosoph, sein Lehrer, wollte ihn von ihr zurückhalten, da rächte sie sich an Aristoteles und machte ihn selbst so verliebt in ihre Reize, daß er sich bewegen ließ, sich von ihr aufzäumen und durch den Garten reiten zu lassen, wie wir es hier vor uns sehen. Auf dem Balcon des Palastes aber steht der Fürst mit einem Begleiter und sieht diesem seltsamen Schauspiel zu. Die Seitenleisten zeigen rechts die mittelalterliche Erzählung vom Zauberer Virgil, den seine Geliebte in einem Korbe vor ihrem Fenster hängen läßt, links den Götzen anbetenden Salomo. Auf der Fahne, die das Götterbild hält, steht des Zeichners umgekehrtes Monogramm. Die Seitenbilder sind oben durch Satyr- und Kindergruppen, unten durch das Wappen des Druckers Pamphilius Gegenbach und das Wappen von Basel in reich verzierter Nische eingeschlossen. Allerliebst sind die Andeutungen landschaftlichen Grundes und die architektonischen Scenerien in prächtigster Italienischer Bauart, welche namentlich auf beiden Seitenbildern ganz an Venetianische Paläste erinnert.

Holbeins Epoche erblickt nicht nur die Wiederentdeckung des classischen Alterthums, seiner Literatur und Geschichte, sondern es findet auch die Entdeckung unbekannter Welttheile, fremder Länder und Meere in ihr statt, und hieran nimmt die wissenschaftliche Literatur in Basel theil. Das 1532 bei Hervagius daselbst erschienene Buch „Novus orbis regionum ac insularum incognitarum", eine von Grynäus gemachte Zusammenstellung verschiedener Reiseberichte aus fernen Gegenden der Welt enthält eine große, zwei Folioblätter einnehmende Karte der Erde, welche am Rande ringsum Darstellungen aufweist, die ganz Holbeins Geist athmen *). Die Detailbehandlung macht es uns indessen wahrscheinlich, daß Holbein nicht das Ganze auf den Holzstock gezeichnet, sondern nur eine Skizze zu den figürlichen Darstellungen geliefert hat. Die Karte der vier Welttheile, von denen Amerika noch einen ziemlich bescheidenen Umfang zeigt, hat die Form einer Ellipse, und wird von zwei Engeln oben und unten mittels einer Achse gedreht. Außen, besonders an den vier Ecken, bleibt für die Schilderung der Wunder und Merkwürdigkeiten fremder Zonen Raum. Oben zur Rechten ein paar abenteuerlich ausstaffirte Jäger nebst

*) P. 37.

einer Frau, dann verschiedene Bäume aus südlichem Himmelsstrich. Links eine Elephantenjagd; das mächtige Thier hat einen Menschen mit seinem Rüssel zu Boden geschleudert, während ein zweiter, sich hinter einen Baum bergend, eben den Bogen gegen dasselbe abschießen will. Hinter ihm ein paar geflügelte Schlangen, von denen die eine ein Schaf erwürgt. Etwas tiefer zwei seltsame Wilde mit großen, niederhängenden Unterlippen, ein Ueberrest jener phantastischen Vorstellungen, welche sich das Mittelalter von den Bewohnern anderer Welttheile machte. Unten in der linken Ecke erblicken wir eine Scene, welche dem wißbegierigen Beschauer leicht die Reiselust hätte vertreiben können. Da sind nämlich mehrere Cannibalen damit beschäftigt, menschliche Körper auseinander zu schneiden und auf dem Spieß zu braten. Ihre aus Zweigen gebaute Hütte ist mit menschlichen Armen und Beinen wie mit Trophäen behangen, und die ganze Darstellung läßt uns deutlich sehen, wie gemüthlich sich die Menschenfresser in dieser Lebensweise fühlen. Etwas weiterhin kommt ein Mann gezogen, ein Pferd führend, über dessen Sattel zwei Gefangene gebunden sind. In der rechten Ecke endlich marschirt der Reisende Vartomannus, dessen Bericht in dem Sammelwerke enthalten ist, mit starken Schritten und im Costüm eines Eingeborenen; daneben ein Mann, der einen Hammel niederschlägt, während eine Königin oder Prinzessin ihm vom Altan aus zusieht. Eine prachtvolle Landschaft dehnt sich dahinter aus. Die Auffassung des Ganzen zeigt jene Verbindung des Humoristischen mit dem Phantastischen, für welche die Deutsche Kunst jener Zeit eine Vorliebe hat. — Auch das Seite 30 im Buche vorkommende Papageiennest, das sich die klugen Vögel so angelegt haben, daß es vom ganz dünnen Zweige eines tropischen Baumes niederhängt, und die Schlangen also nicht dazu gelangen können, rührt wahrscheinlich von Holbein her*). Man glaubt in diesem kleinem Bildchen seine lebensvolle Auffassung des Thierlebens wiederzufinden, mag der Formschnitt auch ziemlich unbedeutend sein. Die Illustration geographischer Werke zeigt sich auf einer höheren Stufe bei Sebastian Münsters Ausgabe vom Ptolemäus und bei seiner „Cosmographey“. Diese Publicationen aber gehören schon der auf Holbein folgenden Epoche an; er selbst hat nichts mehr für beide Bücher gerissen, wenn auch sein Einfluß bei manchen Zeichnungen nicht zu verkennen ist. Dagegen sind in vielen Auflagen der beiden Werke mehrere Holbein'sche Titelblätter religiösen wie

*) Pass. 38.

ofanen Inhalts, die viel früher und zu andern Zwecken hergestellt worden ıren, von neuem verwendet; aber die Stöcke waren damals schon etwas genutzt.

Von den Illustrationen mathematischer und astronomischer Bücher rdienen namentlich die Bilder des Thierkreises, in Sebastian Mün-:rs Horologiographia von 1532, und schon in früheren Büchern desselben erfassers, Beachtung *). Es sind einfach und derb geschnittene Gestalten, ren jede eine ganze Seite des kleinen Octavbuches einnimmt; manche sind hon dem Gegenstande nach gleichgültiger, wie der Widder, die Waage, der Scorpion, und die Jungfrau ist eine unbedeutende Figur, die mit unserm Meister nichts zu thun hat. Aber großartig aufgefaßt und sicher nach einer Skizze Holbeins ist die aus Wolken hervorschauende Halbfigur des Stiers, die Gruppe der Zwillinge, zwei kühn bewegte Jünglinge von straffen, edlen Formen, sich umschlungen haltend, ein völlig in classischem Geiste ersonnenes Dioskurenpaar, und endlich der ebenso classische, mit einem Zuge, wie er durch ähnliche Erfindungen der großen Italienischen Meister geht, hingezeichnete Schütz, eine noble Centaurengestalt mit gespanntem Bogen.

Ein prachtvolles Blatt von großem Format, in der Ausführung nicht hervorragend, in der Erfindung aber grandios, eröffnet das Buch „Nüwe Stattrechten vnd Statuten der loblichen Statt Fryburg im Pryssgow gelegen“ **). Dies wurde im Jahre 1520 unter Leitung des großen, dem Erasmus und Amerbach so nahe befreundeten Juristen Ulrich Zasius herausgegeben und im benachbarten Basel gedruckt durch den ersamen, kunstreichen Adam Petri, wie die Schlußnotiz sagt. Er selbst wird sich nicht so titulirt haben, sondern der Rath der Stadt Freiburg hat in diese Worte seine Anerkennung für die prächtige Herstellung des ganzen Werkes gekleidet. Hier hat der Künstler nicht die gewöhnliche Form der Umrahmung angewendet, sondern das ganze Blatt wird von dem Stadtwappen, dessen Schildhalter zwei Löwen sind, eingenommen. Der großartige Stil und die meisterhafte Zeichnung machen es unzweifelhaft, daß Holbein der Urheber ist. Dies Wappen kann sich denen, welche nach Dürers Zeichnung geschnitten sind, an die Seite stellen. Die Rückseite des Blattes enthält

*) Pass. 41, Schluß. **) Pass. 26.

die Schutzheiligen der Stadt: die Jungfrau mit dem Kinde, vor
Nische thronend, welche ein Vorhang halb verhüllt, links der
Georg, eine ganz gewappnete, ritterlich-kühne Gestalt, auf den Schild ge
in der Hand die Kreuzesfahne, rechts der Bischof Lambertus, beg
emporblickend, in schwerem Meßgewande, den Bischofsstab in der
Die architektonische Umrahmung zeigt oben einige im Formschnitt g
flüchtig behandelte ruhende und spielende Knaben. Dies Blatt könnte a
blicklich als Altarbild ausgeführt werden, es ist im größten Styl g
Welche mächtig aufgefaßten Charaktere sind diese beiden Heiligen, als
treter geistlicher und weltlicher Macht so bezeichnend einander geg
gestellt! Die Madonna mit königlicher Krone auf dem lang wall
Haar ist schwermüthig im Ausdruck, das Kind, das sie mit beiden H
umfaßt, streckt den rechten Arm (in der Originalzeichnung auf dem
schnitt also den linken) von sich, indem es die innere Seite der Hand
außen kehrt, eine bei kleinen Kindern gewöhnliche Bewegung, welche
bein der Natur fein abgelauscht hat und die auch in der Art, auf welch
Christuskind der Meyer'schen Madonna mit der linken Hand segnet,
anzuklingen scheint. Auf einer Stufe des Throns steht das Monogramm

Der herrlichste Bücherholzschnitt, nicht blos unter den von H
erfundenen, sondern unter allen — wagen wir zu behaupten —
ganzen Zeit, ist das große Blatt mit dem Bildniß des Erasmus in g
Figur, dessen wir schon früher Erwähnung thaten*), „Erasmus R
damus in ein Ghüs" (Gehäuse), wie Amerbach sagt. Es bildet den
zur Ausgabe der gesammelten Werke des Erasmus, welche bei Fr
Sohn Hieronymus im Jahr 1540 erschien, mit den lateinischen
als Unterschrift:

Pallas Apellaeam nuper mirata tabellam
Hanc ait, aeternam Bibliotheca colat.
Daedaleam monstrat Musis HOLBEINNIUS artem
Et Summi Ingenii Magnus ERASMUS opes.

Es ist noch eine andere Ausgabe des Blattes vorhanden, und
eine frühere, deren Abdrücke vorzüglicher sind und deren Unterschrift
aus einem Distychon besteht:

Corporis effigiem si quis non vidit Erasmi,
Hanc scite ad uiuum picta tabella dabit.

*) B. I. S. 274. — Pass. 57.

Wann diese erste Ausgabe erschienen ist, läßt sich nicht in Erfahrung bringen. Wahrscheinlich gehört die Erfindung Holbeins späterer Baseler Zeit oder auch den Jahren zwischen seiner ersten und zweiten Reise nach England an. Ein schon sehr entwickelter Renaissancegeschmack spricht sich in der ornamentalen Umrahmung aus. Während Holbein und seine Deutschen Zeitgenossen, wenn sie die Italienische Kunst auf sich wirken lassen, meist den Einfluß der Frührenaissance, besonders der Richtung Mantegna's erfahren, tritt uns hier der Einfluß der Hochrenaissance entgegen. Statt der kräftigen und gedrungenen Formen, wie seine Umrahmungen sie gewöhnlich zeigen, finden wir hier Eleganz und Leichtigkeit. Ein Baldachin baut sich über dem Gelehrten auf. Da wachsen Pfeiler empor, an welche sich die Hermen bärtiger Atlanten, auf dem Haupte Fruchtkörbe tragend, anlehnen. Diese stützen das Gebälk, über welchem, symmetrisch angeordnet, eine weibliche und eine männliche Gestalt mit Füllhörnern zu beiden Seiten des Halbkreisbogens ruhen. An den Seiten des Baues hängen Frucht- und Blumengewinde herab, und ein Cherubshaupt bildet die anmuthige Krönung des Ganzen. Die ruhenden Figuren, die bei höchster Freiheit und Leichtigkeit der Bewegung sich in Haltung und Formen vollkommen entsprechen, und somit in dekorativer Hinsicht eine außerordentliche Wirkung thun, erinnern an Michelangelo. Zugleich sind sie viel schlanker, als es sonst bei Holbein gewöhnlich ist, der im Allgemeinen kurze Körper und gedrungenen Bau liebt. Erasmus selbst, die rechte Hand auf sein Symbol, den Terminus, lehnend, die linke mit feiner Geberde erhebend, steht in der Haltung des Sprechenden und Lehrenden da. In höchster Treue ist der ganze Mann, der feine Geist, der scharfe Denker festgehalten, individuell sogar bis in die feinen und charaktervollen Hände; und dennoch hat der Maler das Wesentliche vom Zufälligen zu scheiden gewußt und uns ein Bildniß im höheren Stil gegeben. Meisterhaft ist auch der Faltenwurf, und es sind sogar die Stoffe des Anzugs, namentlich das Pelzwerk, unvergleichlich charakterisirt.

Der Holzstock ist noch auf dem Baseler Museum vorhanden und seine Prüfung bestätigt vollends was bereits der Anblick des Blattes selbst lehrt, daß Rumohr Unrecht hatte, Gestalt und Umrahmung verschiedenen Händen beizumessen, diese für die Erfindung eines Französischen Künstlers zu halten. Seine Annahme, der Holzstock müsse, wie die Todesbilder, nach Lyon gekommen und dort vollendet worden sein, ist haltlos, da wir ihn selbst heute noch am Verlagsort Basel finden. Von dem ornamentalen Stil, den Holbein

hier entfaltet, finden wir auch noch andere Beispiele bei ihm, namentlich Skizzen zu Arbeiten der Kleinkunst aus seiner Englischen Zeit und endlich auch einen meisterhaften Holzschnitt des Apostels Paulus*) mit Schwert und Buch, in einer Nische mit ionischen Pfeilerkapitellen und dem Schmuck niederhängender Gewinde stehend, welche völlig mit dem „Gehäus" auf dem Erasmus-Blatte übereinstimmt.

In der damaligen Literatur des Vaterlandes besteht neben der humanistischen auch die volksthümliche Richtung ungeschwächt und in ganzer Frische fort, und so bietet sich auch für den Maler gerade da, wo er der Literatur dient, Veranlassung, das volksthümliche Element in der Kunst zu pflegen. Martin Schongauer und seine Zeitgenossen hatten, wie wir schon sahen**), das Sittenbild, die eigentlich genrehafte Darstellung, gepflegt die zwar im Gemälde immer noch nicht auftreten durfte, — dies blieb der religiösen Kunst ausschließlich vorbehalten — aber dafür im Kupferstich und im Holzschnitt seine Stätte fand. Die Schilderung des gewöhnlichen Lebens in den mannigfachsten Situationen und bei den verschiedensten Ständen und Klassen, je mit ihrer Sitte und Art, gewann immer breiteren Spielraum, bis endlich Albrecht Dürer diesen Zweig der Kunst auf eine neue Stufe hebt. Er, welcher für das ganze künstlerische Schaffen seiner Zeit in Deutschland die Gedanken und Motive findet und feststellt, ihm nach allen Seiten hin den Boden bereitet und neue Gebiete gewinnt, fühlt sich von seiner reichen Erfindungskraft gerade auf dies Feld gelockt. Der einhersprengende Kourier, der Liebesantrag, sind zwei seiner frühesten Blätter. Dann sticht er eine Gruppe von Kriegsmännern am Seegestade, eine Dame zu Pferd von ihrem Knappen geleitet, den Marktbauern mit seinem Weibe, den Koch und die Köchin, das prachtvolle Blatt der drei Bauern, die im Gespräch mit einander begriffen sind, den Dudelsackpfeiffer und das tanzende Bauernpaar.

Auch Holbein bewegt sich auf dem Gebiete des Sittenbildes, wozu ihm namentlich seine Entwürfe für den Holzschnitt Gelegenheit bieten. Da kommt zum Beispiel die Seitenleiste eines Buchtitels vor, die sich, mit nicht zugehörigen Stücken kombinirt, im Lateinischen Lucian von 1521 findet, und die, nach den Zeichen J. F. in Frobens Werkstatt geschnitten, unzweifel-

*) Pass. 25. **) Bd. I. S. 25.

haft eine Holbein'sche Erfindung ist*). Es ist die Darstellung einer Geschichte aus dem Leben, wie sie ich täglich ereignen kann, und deren Moral in iner Warnung vor Hoffahrt, Luxus, Müßiggang esteht. Reiche architektonische Umrahmungen schließen des der sechs übereinander befindlichen einzelnen Bilder ein, welche die sechs Scenen eines Dramas ithalten, in denen wir jedesmal dieselben Schau-pieler auftreten sehen. Da kommt, in der ersten, in zerlumpter junger Mensch bittend und hülfsbe-ürftig zu einem Greise, in der zweiten steht der üngling als Tabuletkrämer vor uns, während der reis ihm Lehren ertheilt. Das dritte Bild zeigt ie gute Frucht dieser Thätigkeit, der Jüngling tritt inem Wohlthäter in stattlichem Aufzug mit Hut nd Degen vor Augen, so daß dieser ganz er-aunt ist. Im vierten warnt der Alte den Jungen, it dem vollen Beutel, den er in der Hand hat, icht leichtsinnig umzugehen. Trotzdem kommt er in r fünften Scene in der kostbarsten Schweizer-acht an und steht in höchster Vermessenheit da, ährend der Alte noch ernster und eindringlicher ahnt. Die sechste Abtheilung zeigt uns das Ende m Liede; da erscheint der Jüngling ebenso zer-mpt und entblößt wie im Anfang und zerrauft h das Haar, während sein ehemaliger Freund m den Rücken wendet. Alles ist lebendig und ffend erzählt.



Namentlich in seinen Schilderungen aus dem treiben und Sichgehaben des Landvolkes gt Dürer eine Fülle kräftigen und derben Humors. f eben diesem Gebiet bewegt sich nun auch Holbein t besonderem Glück. Ein Bauerntanz, wie er i ähnlich an ein Baseler Haus gemalt**), kommt h in Holzschnitten vor. Er bildet die untere Leiste eines Foliotitels***)

*) Nicht in Pass. Nr. 102 a. **) Vrgl. B. I. S. 290. ***) Pass. 99, 100.

den wir in vielen gelehrten Büchern, medicinischen wie geschichtlichen, wieder finden. Zwei Seitenleisten mit Kindern, die an Bäumen emporklettern und die in unserer Abbildung gegebene obere Leiste gehören dazu: De Fuchs, der die Gans gestohlen hat, und nun von Bauern verfol wird. (S. d. Abbildung.) Mit ganzer Kraft, wie jene unten tanze laufen diese, Bursche und Dirnen, mit Sichel und Stecken, Dreschfle und Spieß, Rechen und Mistgabel bewaffnet, und der Alte vom Dorf, von einig Vertretern des in Aufregung versetzten Federviehhofes umgeben, kommt n seinem guten Rath hinterdrein. Wie köstlich in ihrer Derbheit und Leben wahrheit sind diese kurzen, gedrungenen Gestalten mit den großen Köpf gegeben! Keine Bauernkirmeß eines späteren Niederländers kann di flüchtig hingeworfene Composition an Frische, kerniger Laune und charakte stischer Treue übertreffen. Dabei ist der Metallschnitt, offenbar aus d Werkstatt Frobens, keine glänzende Leistung, sondern giebt die Absichten d Malers nur in groben Zügen wieder.

Auf einem kleineren Titel[1]) entspricht einem Bauerntanz die Da stellung eines Kinderreigens, der von zehn allerliebsten Knaben z Trommellaut geschlungen wird. Ein ähnlicher Reigen, nur von acht Kinde kommt als Gegenstück eines Tritonenzuges[2]) vor. Auch hier di kühne Ausgelassenheit und zugleich diese Schönheit in der Bewegung.

Die Kinderwelt und Bauernwelt finden endlich ihren eigentlic Spielraum in Initialen, mit welchen die Baseler Drucker ihre Büc zu durchstreuen liebten. Obwohl Holbein auch ein Alphabet mit biblisc Darstellungen erfunden hat[3]), so ist es doch der Humor, den man liebsten an dieser Stelle spielen läßt, und der durch solche Gelegenl auch bei den ernsthaftesten Büchern Eingang gewinnt. Vollständig ist Folge von vierundzwanzig Buchstaben mit der Bauernkirmeß[4]) vorhand die man auf schönen Probeblättern in Basel und Dresden vereinigt f Vier davon sind in diesem Bande copirt und bei den Capitelanfän verwendet. Bei A zwei aufspielende Musikanten, von B bis K die t zenden Paare in immer neuen Wendungen und kühnster Bewegung. L folgt das zärtliche aber nicht gerade sehr züchtige Schäferstündchen ei Pärchens. M zeigt uns einen Streit zwischen Burschen, die mit il Schwertern gegen einander losschlagen, bei O wird ein junger Bauer,

---

1) Pass. 101. 2) Pass. 85. 3) S. unten S. 72. 4) Pass. 4.

ein Mädchen hält, von seinem Nebenbuhler aus einem Gefäß übergossen. P zeigt einen Burschen, der seiner Dirne den Kübel zum Trinken vorhält. R und S bringen Scenen, bei welchen die ausgelassene Laune höchst natürliche Vorgänge, auf deren nähere Beschreibung wir verzichten müssen, illustrirt. Allerliebst ist V mit dem Kegelspiel. Die schwierigsten Verkürzungen sind glücklich durchgeführt. Bei W folgt der Heimritt von der Kirmeß; hinter dem Bauern sitzt sein Weib auf dem Gaule. X zeigt die üblen Folgen des lustigen Tages, den Arzt in der Bauernstube. Gruppen spielender Bauerjungen machen bei Y und Z den Beschluß.

Ebenso anmuthig ist ein Kinderalphabet, das in Drucken von Cratander vorkommt und von dem ebenfalls das Baseler Museum die vollständigen Probedrucke bewahrt*). Spielende, musicirende, tanzende Knaben (A, B, D—F, S), Buben, die sich balgen (G), bei den Haaren zausen (C), einander überlegen (V), Rad schlagen (K), auf einander reiten (H), am Brunnen planschen (N und Y), auf Steckenpferden gegeneinander turnieren (I). Bei R prügelt ein kleiner Knabe die Katze, welche einen Vogel im Maule hat. Höchst ergötzlich ist L: ein kleiner Hemdenmatz hofirt, ein zweites Knäblein weist mit dem Finger auf die Bescherung. Hier wie bei dem vorigen Alphabet, scheint der Schnitt von Lützelburger zu sein. Bei dem kleinen Umfang von kaum 8 Linien im Quadrat ist die Feinheit der Ausführung im höchsten Maße zu bewundern. Holbein erinnert an Raffael, wo er Kinder darstellt.

Im Berliner Museum ist ein Probeblatt mit 111 Initialen verschiedener Art und Größe, zum Theil ohne Zweifel Holbeins Erfindung, der Schnitt aus Frobens Werkstätte. Sämmtliche Buchstaben findet man in den mannigfaltigsten Baseler Drucken wieder. Offenbar ist es dies Blatt oder ein ähnliches, welches im Amerbach'schen Verzeichniß mit den Worten „Alphabetum cum pueris triplex animalculis floribus“ und dem Zusatz: „muthmaßlich Holbein“ aufgeführt wird, aber im Baseler Museum nicht vorhanden ist. Initialen mit Blumen und Thieren sind auch darunter, und den Anfang machen drei nicht ganz vollständige Kinderalphabete. Eins enthält wieder Kinderspiele**), aber etwas größer als die eben beschriebenen Buchstaben, etwa 10 Linien im Quadrat. Manche hübsche neue Motive kommen darunter vor, namentlich das X ist sehr anmuthig: Zwei

---

*) Pass. 5. **) 5 b.

liegende Knaben, der eine mit päpstlicher, der andere mit kaiserlicher Krone; ein dritter, auf ihnen sitzend, spielt die Themis, mit Schwert, Waage und verbundenen Augen. Das zweite [1]), etwa 9 Linien im Quadrat, auf weißem Grunde, während sonst der Grund schraffirt zu sein pflegt, enthält Kinder paarweise oder einzeln und zum Theil geflügelt, bei M zum Beispiel einen ganz reizenden, sitzenden Flügelknaben. Das dritte etwas größere Alphabet [2]) (etwa 13 Linien im Quadrat) bei dem nur A und B fehlen, ist in der Erfindung besonders geistreich und originell; es sind Kinder, welche die verschiedensten Gewerbe und Beschäftigungen des Lebens betreiben. Wir sehen sie spinnen, schmieden, kochen und backen, sie treten als Maurer und Zimmerleute, Tischler, Böttcher, Gerber, als Müller und Fischer, als Maler und Steinmetzen, Bader, Musikanten auf. Einige Buchstaben vertreten auch das Kriegsleben und den Landsknechtenstand: gewaffnet und mit Federhüten angethan würfeln ein paar Knaben auf einer Trommel (M); ein andermal (bei P) lädt ein Knabe die Kanone, während ein zweiter in das Horn stößt. Ergötzlich ist endlich auch das W, ein Kind, das mit Talar, Doctorhut und großem Augenglas auf der Nase den glasbeschauenden Arzt spielt, während ein zweiter sich mit Arzneibüchsen zu schaffen macht und ein dritter in Büchern nachschlägt.

Von der Größe dieses letzten Alphabets ist ein häufig vorkommendes A mit einem polnischen oder moscovitischen Reiter [3]), stürmisch einhersprengend, mit Filzhut, einem krummen Säbel, einer eingelegten Lanze, an der eine kleine Fahne weht, wie sie die heutigen Ulanen tragen. Theile eines oder mehrerer Alphabete von 7 Linien im Quadrat, die in Cratanders Cyprian wie in Adam Petri's Neuem Testament vorkommen, lassen eine Köchin bei ihrer Arbeit (E), einen Klausner (P), einen spielenden Dudelsackpfeifer (H), einen Hausirer mit seinem Hunde (V), außerdem verschiedene Buchstaben mit Landsknechten und Liebesscenen sehen [4]). Unter verschiedenen Griechischen Initialen ist namentlich ein großes Δ mit einer bacchischen Scene bemerkenswerth. Ein aufgeschwemmter Silen oder Bacchus sitzt auf einem Schwein; ein Faun



[1]) 5 c. [2]) 5 a. [3]) 5 m. [4]) 5 n.

n Gestalt ein schlanker Jüngling, reicht ihm die Weinschale dar[1]). Der
til der Zeichnung stimmt völlig mit den liegenden Figuren am Gehäus
s Erasmus und mit den Zwillingen unter den Thierkreis-Bildern überein.

Zahlreich und mannigfaltig sind die Initialen mit Ornamenten und
lumen[2]), oder mit den verschiedensten Thieren[3]) — darunter ein D
it einem hockenden Bären, ferner ein N mit einem Löwen und der
terschrift I. F. 1520. Es kommen auch Anfangsbuchstaben mit kleinen
tillleben[4]), wie aufgehäufte Krüge und Schüsseln (Q), Musikinstrumente
), Waffen und Harnische (J und P), Leuchter, Tiegel und anderes Hand-
rkzeug (R), bei denen man an Holbein denken möchte, vor. Zahlreiche Buch-
iben eines höchst merkwürdigen Alphabetes sind in der Utopia des Jahres
18, sowie im Tertullian zu finden: Landschaften und architektonische
nsichten, nur wenige darunter mit nordischen Giebelhäusern, Mauern und
oren, die meisten aber mit Italienischen Motiven: Gebäude von Römischem
er Renaissancecharakter, freie Säulenstellungen, Bogenhallen, Durchblicke
rch gewölbte Räume, reich verzierte Frontispize und Nischen, und land-
aftliche Blicke, die, wenn auch noch so flüchtig angedeutet, unverkennbar
lichen Charakter zeigen[5]).

Der Schnitt dieser Buchstaben ist freilich mittelmäßig, aber sie sind
istreich entworfen, und es spricht sich eine Auffassung der landschaftlichen
tur und der architektonischen Scenerie darin aus, die nicht in das
antastische geht, wie das bei Holbeins Zeitgenossen in Basel, nament-
h bei Urs Graf zu finden ist, sondern in schlichten Zügen das Wirk-
he festzuhalten sucht. Ob Hans Holbein oder vielleicht eher Ambro-
us der Urheber ist, läßt sich kaum entscheiden. Wir finden hier denjenigen
schmack, welcher beiden gemeinsam ist. Am entschiedensten ist die Ueber-
stimmung mit einem Titelblatt des letztern, dem vorhin[6]) erwähnten Holz-
nitt mit den Bildern von der Weibermacht. Diesen Initialen, so un-
einbar sie sind, liegen jedenfalls Reiseskizzen und Erinnerungen von einem
sflnge auf Italienisches Gebiet zu Grunde.

Von den schönsten Initialen die Holbein erfunden hat, dem Todes-
phabet, werden wir später reden. Jetzt wollen wir nur noch eine
ere Gattung von Bücherholzschnitten nennen, für welche Holbein Ent-
fe gemacht hat, die Signete der Buchdrucker.

---

[1]) 5 p (Vgl. die Abbildung). [2]) 5 g — l. [3]) 5 g — l. [4]) 5 l. [5]) Amb. Holbein 19.
). 26.

Unter den zahlreichen Signeten des Froben — ein von zwei Händen gehaltener, von einem Schlangenpaar umschlungener Stab, auf dem eine Taube sitzt, als Mahnung an das biblische Gebot, klug wie die Schlangen und sanft wie die Tauben zu sein —, möchten wir keins für Holbeins Erfindung halten. Das gefälligste darunter [1]) zeigt dies Symbol auf einem Schilde, welchen zwei Flügelknaben halten, während zwei andere Kinder, kühn im Motiv, doch mißglückt im Schnitt und wohl schon in der Zeichnung, unten lagern. Aus dem stattlichen Portal, welches das Ganze umschließt, blickt man in die Ferne mit steilen Schweizer Gebirgen hinaus. Diese Composition aber scheint uns eher dem Ambrosius Holbein anzugehören als dem Hans, dem sie beigemessen wurde. Die architektonische Einfassung ist völlig übereinstimmend mit derjenigen, welche das Wappen von Basel auf des Ambrosius eben erwähntem und beschriebenem [2]) Titelblatt umschließt, und das Zeichen, welches ein zwischen Blattgewinden niederhängendes Täfelchen zu enthalten scheint, kann noch am ehesten, wie ebendort, ein im Schnitt etwas verdorbenes umgekehrtes Monogramm AH sein.

Von Hans Holbein rühren aber einige unter Valentin Curio's Zeichen, der die Tafel des Parrhasius führt, her. Die Hand, die auf einer Tafel eine feine gerade Linie zwischen zwei anderen zieht, wird in dem besten von einem zierlichen Schilde mit eingravirtem Blattornament umschlossen [3]). Cratander hat die Göttin der Gelegenheit zum Symbol, die nackt, mit flatterndem Haar, geflügelten Füßen, ein Messer in der Hand, auf der Kugel schwebt, von einem eleganten Schild umschlossen [4]). Bebelius Zeichen ist ein Palmbaum, zwischen dessen Zweigen eine schwere Last, eine Art großen Deckels, welcher sie herabdrückt, gelegt ist [5]); ein anderes Exemplar, ohne die schildartige Umrahmung des vorigen, zeigt unter diesem Deckel noch einen nackten Mann, welcher sich mit Händen und Füßen des Druckes zu erwehren sucht [6]). Thomas Wolff führt das Bild eines Philosophen in Gelehrtentracht, der aus einer Thür tritt und den Finger, Schweigen anbefehlend, an die Lippen legt, mit der Beischrift Digito compesce labellum [7]). Daß dies nicht sein eigenes Porträt ist, wie gewöhnlich behauptet wird, geht schon daraus hervor, daß die Gestalt hier bartlos, gleichzeitig aber auf dem Titel zu Wolffs Neuem Testament [8])

---

[1]) P. 130. Vgl. Ambr. Holb. 17. [2]) S. 26, 37. [3]) P. 141. [4]) 142 a (Nicht in Pass.) [5]) 138 a (Nicht in P.) [6]) P. 138. [7]) P. 59, 60. [8]) Pass. 69. Vgl. S. 43 ff.

ärtig erscheint. Matthias Bienenvater oder Apiarius in Bern bedient sich, in Andeutung seines Namens wie seiner Vaterstadt, eines von Bienen umschwärmten Bären, welcher den Baum erklettert, um Honig zu suchen*). Ein ähnliches Spiel mit dem Namen wird bei dem Signet des Christoph Froschover in Zürich getrieben, für das Holbein drei abweichende Compositionen gemacht hat**). Froschover leitet seinen Namen von Frosch und auf ab; darum giebt das eine Bild die Frösche auf einem Baume, die beiden andern eine Kindergestalt auf dem Frosch. Auf dem ersten klettern die Thiere an einer Weide empor; im Hintergrunde eine prachtvolle Landschaft mit Hügeln und freundlichen Bauerhäusern; zarte Renaissance-Ornamente bilden den Rahmen. Es ist ein vollendet schöner Schnitt, wie ihn nur Hans Lützelburger machen konnte. Die beiden anderen Blätter stehen diesem nicht viel nach. Auf dem größeren derselben reitet ein hübsches Knäblein, den Kopf zurückwendend, auf einem colossalen Frosch, welchen kleinere Frösche umgeben; fern zeigt sich der Zürcher See, auf dem ein Segelbot schwimmt und an dessen jenseitigem Ufer freundliche Ortschaften am Fuß der Hochgebirge liegen. Das kleinere Blatt zeigt gleichfalls einen reitenden Knaben, welcher die Hand erhebt, um sein Thier anzutreiben; im Hintergrunde eine Berglandschaft mit hochgelegener Burg. Diese drei Compositionen erfreuen durch die treue Naturbelauschung und den liebenswürdigen Humor.

---

*) P. 133, 134. **) P. 135, 136, 137.

II.

Holbein und die Reformation. — Holzschnitt-Illustrationen zu Luthers Uebersetzungen der biblischen Schriften. — Zwei Ausgaben des Neuen Testaments bei Adam Petri. — Th. Wolff's Neues Testament. — Der Titel mit Lützelburgers Zeichen. — Die Bilder zur Offenbarung. — Holbeins Stellung zu den Dürer'schen Compositionen. — Petri's Altes Testament. — Andere Titel-Holzschnitte biblischen Inhalts. — Christus unter der Kreuzeslast. — Die Bilder des alten Testaments. — Ihre Entstehung und ihr Erscheinen. — Holbein und Lyon. — Bourbon's Verse. — Verhältniß der Bilder zu den religiösen Zuständen. — Die Blätter in künstlerischer Hinsicht. — Initialen aus dem alten Testament. — Satirische Blätter aus der Reformationszeit. — Der Ablaßhandel. — Christus das wahre Licht. — Eine Handzeichnung in Erlangen.



Bereits früher machten wir Andeutungen über das Verhältniß, in welchem Holbein zur Reformation steht. Dieses lernen wir am besten und deutlichsten ebenfalls durch seine Entwürfe für den Holzschnitt kennen. Durch dieses Mittel tritt der Künstler mit der Literatur nach allen Richtungen hin in Beziehung, wie mit der humanistischen so auch mit der religiösen. Froben vor allen Andern war der Verleger, welcher die klassische Literatur pflegte, hier kamen die Ausgaben Römischer Schriftsteller und Poeten, die Lateinischen Uebersetzungen Griechischer Autoren, die Schriften des Erasmus, sowie seiner Freunde und Mitstrebenden heraus. Zwei andere Drucker, an erster Stelle Adam Petri, den wir schon*) als den „kunstreichen" kennen lernten, an zweiter Stelle Thomas Wolff, beginnen unmittelbar nach dem Auftreten Luthers mit solchen Publikationen vorzugehen, welche zu der neuen religiösen Richtung in

*) S. 29.

chung stehen; bei ihnen kommen die Schriften Luthers, Oecolampad's anderer Reformatoren sowie die neuen Uebersetzungen der Bibel heraus. ers Schriften namentlich sehen wir zu Basel in größter Vollständigkeit unmittelbar nach den Wittenberger Drucken erscheinen.

Wie die Reformation in Basel seit dem Jahr 1521 Fuß zu fassen nn, wie zwar ihr erster Prediger Röblin nicht durchdrang, aber nach ihm senburger und Oecolampad besseren Erfolg hatten, bis endlich im e selber die reformatorische Partei die Oberhand gewann, haben wir r berichtet*). Ganz zur selben Zeit, wo Oecolampadius in Basel ein- im December 1522, gesellt sich dem Lehrer der Reformation das Lehr- zu. In demselben Monat gab Adam Petri einen Nachdruck von ers Deutscher Uebersetzung des Neuen Testaments heraus, die ge Monate vorher in Wittenberg erschienen war. Petri schenkte dem Klein-Basel gelegenen Karthäuserkloster einige Exemplare, vermuthlich Prior Hieronymus Zscheckapürlin zuliebe, einem der höchstgebildeten Geist- n Basels, welcher das allgemeinste Ansehen in seiner Stadt genoß. Eines r Exemplare war für den Gebrauch der Laienbrüder bestimmt, und ent- eine interessante handschriftliche Bemerkung des Inhaltes, daß Manches uthlich von Luther sich darin befinde, daß aber sehr wenig oder gar Aergerliches darin zu lesen wäre, daß übrigens ein Jeder diese Dinge gutem Bescheid erlesen, und nicht weiter darauf bauen solle, als die ine christliche Kirche lehrt und hält.**)

Gleich zu dieser Ausgabe in Folio hat Holbein ein schönes Titel- t***) gezeichnet, auf welchem die Hauptstützen der Kirche unter den eln, Petrus und Paulus, sich gegenüber stehen, Petrus ganz in das e Buch, das auf seiner Hand ruht, versenkt, während Paulus kühn und artig dasteht, neben dem Buch auch das Schwert zur Hand. Jener eint als der Mann beschaulichen Versunkenseins in die heilige Lehre, dieser dafür als Mann der eingreifenden That. Das wurde gemacht, ehe Dürer seine mächtigen Bilder der sogenannten vier Apostel ge- fen hatte, und es ist eine Erfindung, die neben der seinigen bestehen . In den Ecken befinden sich die evangelistischen Zeichen, oben das

---

) Th. I. S. 312. f.

*) Ochs, Gesch. von Basel. V. S. 442. Das Exemplar ist nicht auf der Baseler thek, wie Herr His-Heusler dem Verfasser mittheilte.

**) Passavant 73.

Wappen von Basel mit dem sogenannten Baselstab und von zwei Basilisten gehalten; INCLYTA BASILEA steht darüber. Unten ist das Zeichen des Druckers angebracht, ein Knabe auf einem Löwen reitend und mit einer Fahne, welche Adam Petri's Monogramm und die Jahrzahl 1523, die also anticipirt ist, enthält.

Am 23. März 1523 richtete der neue Papst Hadrian VI. ein Breve an den Baseler Rath, worin er über die lutherische Ketzerei in Deutschland klagt und den Rath ermahnt, allen Anhängern dieser Richung das Predigen zu untersagen, sowie den Druck aller Bücher Luthers zu verbieten*).

Dennoch erfolgt in demselben Monat ein zweiter Druck jener Folioausgabe von Adam Petri's Neuem Testament, und gleichzeitig, ebenfalls im März, kam eine überaus elegante, schön gedruckte und prächtig ausgestattete Oktavausgabe heraus. Die Hauptmotive des Titels**) sind dieselben wie bei dem Folioblatte; wieder stehen sich Petrus und Paulus, der erste mit einem ganz kolossalen Schlüssel, gegenüber. Die Zeichen der Evangelisten sind sehr schön, und allerliebst ist unten das Kind auf dem Löwen, hinter dem wir eine Fülle von Rosen erblicken. Das feine Blatt ist offenbar ein Schnitt von Hans Lützelburger, der wohl auch den Foliotitel sowie die meisten andern Holzschnitte der Oktavausgabe geschnitten hat. Auch diese sind von Holbeins Erfindung***). Auf der ersten Textseite eines jeden Evangeliums kommt die Gestalt des Evangelisten mit seinem Attribute vor. Matthäus ist mit dem Engel in lebhaftem Gespräch begriffen, und scheint dessen Belehrungen entgegen zu nehmen. Marcus, vom Rücken her gesehen, ist kühn bewegt, und sein Löwe ist meisterhaft aufgefaßt, Lucas finden wir mit Schreiben beschäftigt. Diese drei sitzen in ihren Gemächern vor einer Wand, in welche Gemälde eingelassen sind. Ueber Matthäus befindet sich eine allerliebste Darstellung von Christi Geburt; Maria kniet vor dem Neugeborenen und Joseph macht unterdeß mit äußerster Sorgfalt Feuer an. Ueber Marcus ist Christi Auferstehung, über Lucas der Heiland am Kreuze zu sehen. Johannes sitzt im Freien und schaut begeistert gen Himmel, wo ihm Christus in seiner Glorie erscheint.

Die Apostelgeschichte wird durch die Ausgießung des heiligen Geistes eröffnet. Vor dem Römerbrief steht der lehrende Paulus, im Profil, das

*) Ochs, V. S. 447 fg.

**) Passavant 74.

***) Passavant 17 – 24.

schwert unter dem Arm, in einem reichen und prächtigen Portal. Dann kommt die Bekehrung des Saulus sowie das Gesicht des Petrus, welches das 10. Kapitel der Apostelgeschichte erzählt. Das Tuch mit den unreinen Thieren, unter denen die vierfüßigen nur durch Köpfe angedeutet sind, wird von vier Engeln herabgelassen, Petrus kniet mit lebhafter Geberde davor, während oben Gott Vater herabschaut und mit ihm zu reden scheint, ein ganz dramatisch aufgefaßter Vorgang. Dann ist hier der Reichthum wie die Mannigfaltigkeit der Initialen, die aber niemals biblischen Inhalts sind, besonders groß. Da kommen spielende Kinder in mancherlei Situationen, Centauren und Satyrn, ein Papagei mit seinen Jungen, ein Thier mit seiner Beute vor. Anfangsbuchstaben noch kleineren Umfangs zeigen Blattornamente, Blumen oder Thiere, darunter ein Stachelschwein (A). Darunter sind ein H mit einem Dudelsackpfeifer, ein V, schreitender Landsknecht mit Hund, ein D, Bauernweib mit Rechen, ein zweites D, sitzender Trommler, ein J, Triton und Nymphe, mit einander scherzend, besonders beachtenswerth *).

Im nämlichen Jahre gibt auch noch ein zweiter Baseler Drucker, Thomas Wolff, das Neue Testament nach Martin Luthers Uebersetzung heraus, „klärlich und aus dem rechten grundt Teutscht“, wie es auf dem Titel lautet. Luthers Name ist im Buche nicht genannt, aber frisch und kräftig klingt, gleich bei den ersten Zeilen der Vorrede, Luthers Redeweise in des Lesers Ohr. Wie „klar durchsichtig“ nach Dürers Ausdruck **), wie schlicht aber einschlagend und verständlich spricht er zu Sinn und Herz des einfachsten Mannes, indem er seinen Landsleuten das Evangelium bringt, auff deutsch, gutte bottschafft, gutte meher, gutte newzeitung, gut geschrey, davon man singt, saget und frölich ist“. Und in eben dieser schlichten, frischen, herzhaften Weise, allen gothischen Zopf bei Seite werfend, redet Holbein's Kunst auf dem Titelblatt ***). Dieses ist, wie wenige seiner gleichzeitigen Kompositionen, bezeichnend für die Fortschritte, welche der Künstler in der letzten Zeit gemacht, für die dramatische Bestimmtheit seiner Darstellungen, für die Leichtigkeit, Freiheit und Sicherheit aller Bewegungen und Geberden, dann für seine Meisterschaft in Zeichnung des Nackten. Auch die minder günstigen Eigenschaften seines Stils, wie die etwas zu kurzen

---

*) Vgl. S. 36.

**) Im Tagebuch der Niederländischen Reise.

***) Passavant 69.

Figuren mit großen Köpfen, nimmt man hier wahr. In Mitten der oberen Querleiste tauft Johannes den Heiland, der im Jordan steht, und wie gewöhnlich harrt seiner am Ufer ein Engel mit den Kleidern. Rechts und links hiervon die vier Evangelisten-Zeichen, lebhaft bewegt, als wären sie eben in Sturmeseile genaht. Die Klauen der Thiere ruhen auf Büchern; auch der Engel des Matthäus hat ein Buch in den Händen. Die übrigen Bilder sind aus der Apostelgeschichte entlehnt. Unten das bekannte Signet des Druckers Thomas Wolff, der zum Schweigen ermahnende Philosoph, welcher in einer Nische steht, rechts davon das Gesicht des Petrus, vor welchem zwei aus Wolken hervorkommende Hände das Tuch herablassen, welches allerlei unreine Thiere, „vierfüßige Thiere der Erde, und wilde Thiere, und Gewürm und Vögel des Himmels" birgt. Links Sauls Bekehrung, der in Deutscher Reitertracht, gestiefelt und gespornt, mit dem Pferde gestürzt ist. Das Entsetzen bei Mann und Roß ist meisterhaft dargestellt. In der Höhe aber keine himmlische Erscheinung, nur ein Blitz, der zwischen Wolken flammt, denn in der Bibel ist nur von der Stimme, die Saul hört, und dem Licht vom Himmel, das ihn plötzlich umleuchtet, die Rede. In der Ferne stehen ein paar Gefährten, „erstarret", wie die Erzählung meldet, „denn sie hörten eine Stimme und sahen niemand". Solche durchgehende Schrifttreue bis in den kleinsten Zug ist die Eigenschaft aller Bibelbilder Holbeins. Nicht wie es Brauch war in der kirchlichen Kunst schildert er die Dinge, sondern wie er nach eigenem Lesen und Prüfen des Textes sie sich vorstellt. Das gilt freilich mehr oder minder von den Kunstschöpfungen der ganzen Epoche, namentlich denen Dürers, trifft aber bei Holbein doch noch weit entschiedener und rückhaltsloser ein.

Die Seitenleiste rechts zeigt Paulus auf der Insel Melita, wie er einen Reiserhaufen herbeibringt und die Otter, welche ihm dabei an die Hand gefahren war, ins Feuer schleudert, zur Verwunderung der Umhersitzenden, ohne daß ihm Uebles widerfährt. Im Hintergrund das vorhergehende Ereigniß des Schiffbruches, auch dies treu nach des Lucas Bericht: „das Vordertheil blieb fest stehen, aber das Hintertheil zerbrach von der Gewalt der Wellen". Dieses Bersten des Schiffes ist ziemlich naiv veranschaulicht; so etwas mochte eben Holbein nicht gesehen haben. Was er aber gesehen hatte, stellt er in überraschender Lebenswahrheit dar, so die sich ins Wasser stürzenden, schwimmenden, das Ufer erkletternden Menschen.

Auf der Leiste links sehen wir den Kämmerer der Mohrenkönigin entkleidet in einem flachen Wasser knien, während Philippus ihn tauft.

rade hier ist die nackte Gestalt vortrefflich, und alle einzelnen Motive wie die Haltung des taufenden Diakonen, der, ebenfalls mit einem Fuß Wasser stehend, die Gewänder, daß sie nicht naß werden, mit der Linken porzieht — sind meisterhaft dem Leben abgelauscht. Im Hintergrunde der der vorhergehende Moment. Der Maler zeigt uns den ganzen Reise- des Kämmerers, was er bei dem hohen schmalen Raum dadurch möglich cht, daß er ihn auf absteigender, von Laub- und Nadelholz beschatteter raße gerade auf den Beschauer zukommen und eine Wendung machen t. Es ist ein vierrädriges Planwägelchen, bespannt mit zwei Pferden, s vor dem andern; auf dem zweiten sitzt der Reitknecht; so mochte da- ls in Deutschland reisen, wer das bequeme Fahren dem gebräuchlicheren ten vorzog. Philippus tritt eben an den Wagen und beginnt mit dem affen das Gespräch.

Auf der unteren Querleiste, an dem Schemel, auf welchem Petrus t, steht Lützelburgers Zeichen *). Dieser zeigt hier eine Meisterschaft, nur er selbst in einigen späteren Arbeiten übertrifft. Aber nicht nur Arbeit des Formschneiders und die malerische Darstellung verdienen Be- derung, auch der Gedankengang, der sich in dem Ganzen ausprägt, ist er Beachtung werth. Oben die Weihe des Erlösers zu seinem Werk, nun ringsum eine Darstellung von der siegreichen Macht seiner Lehre. überwindet die Befangenheit der Anhänger, wie den Widerstand der de, die sie zu Bekennern macht, sie schirmt die Getreuen in Gefahr Noth und zieht mit überzeugender Kraft die Menschen fernster Länder ie Gemeinschaft der Christen hinein. Was hier vom Urchristenthum ündigt wird, das — hofften der Künstler und die ihn verstanden — e sich nun auch an der neu gereinigten Lehre des Herrn bewähren.

Dasselbe Buch aber birgt nebst dem Titel noch einen andern Schmuck, bei dem Holbeins Erfindung unverkennbar ist, mag auch die Ausführung der gut, der Formschnitt meist mittelmäßig und in einigen Fällen ganz fein, einundzwanzig Holzschnitte aus der Offenbarung Jo- nis **). Diese sind namentlich deswegen interessant, weil sie uns Holbein demselben Gebiet zeigen, auf dem Albrecht Dürer sich bewegt hatte. sen erstes Hauptwerk war seine Folge von großen Holzschnitten zur mlichen Offenbarung Johannis" gewesen. Diese Visionen, die jeder

---

*) Vrgl. S. 9. **) Passavant 149.

...[illegible] Gestaltung spotten, hatte er in Bildern festzuhalten, das Unsag-[illegible] zu sagen versucht. Zur wahren Klärung, zum wirklich malerischen Er-[illegible]ssen und Darstellen der Dinge war er niemals durchgedrungen, aber eine [illegible]underbare Größe der Conception, eine hinreißende Gewalt der Einbildungs-kraft hat er in den Bildern gezeigt. Jeder Nachfolgende, und auch der Selbständigste, wenn er sich jetzt auf demselben Stoffgebiete bewegte, konnte sich der Einwirkung dieser Kompositionen nicht entziehen.

Wie nun Holbein diesen Einfluß erfährt, ist in hohem Grade interessant zu beobachten. Daß Dürers Blätter aller Art, die durch ganz Deutschland gingen, auch ihm bekannt waren, ist selbstverständlich. Seinen Bruder Ambrosius sahen wir in einem kleinen Gemälde den Christus aus Dürers Titel zur großen Passion entnehmen*) Bei Hans Holbein ist es dagegen im Allgemeinen überraschend, wie wenig er sich an Dürer anzulehnen pflegt; so sind namentlich seine Bilder aus Christi Leidensgeschichte vollkommen selbständig jener Auffassung gegenüber, welche Dürers immer wiederkehrende Erfindungen aus diesem Gebiete beseelt, und welche durch Dürer das Gemeingut fast aller Deutschen Künstler der Epoche, bis an des Vaterlandes fernste Grenzen, geworden ist. Aber bei der Offenbarung steht die Sache anders. Es war Dürer's eigenste schöpferische That, die künstlerische Darstellung dieser phantastischen Visionen überhaupt möglich gemacht zu haben, und so zwingt er alle Folgenden, diese Dinge mit seinen Augen zu sehen. Damit beginnt auch Holbein, aber je entschiedener er sich in den Gegenstand versenkt, desto mehr wird er selbst darüber Herr. In den ersten Blättern steht er ganz unter Dürers Einfluß, aber schrittweise wird er freier, bis in den letzten Darstellungen fast gar keine Spur mehr vom ursprünglichen Vorbilde geblieben ist.

Aber auch bei jenen ersten Blättern ahmt er nicht blos nach, sondern prüft selbst den Bibeltext, und auch hier zeigt sich jene selbst über Dürer hinausgehende Schrifttreue, wie wir sie soeben schon kennen lernten. Gleich beim ersten Blatt, der Berufung des Johannes, sind nicht nur die sieben goldenen Leuchter von Italienisch durchgebildetem, besserem Geschmack, als Dürers krause und verwilderte Gothik, sondern auch die Gestalt „eines Menschen Sohn gleich" unter ihnen, ist verändert aufgefaßt. Sie sitzt nicht, wie bei Dürer, sondern steht, und Johannes, der bei Dürer

*) Band I. S. 188.

et, ist, dem Text nach, niedergefallen „zu seinen Füßen als ein Todter".
ch in den beiden folgenden Blättern, dem im Himmel gesetzten Stuhl,
geben von den Thieren und den anbetend niederfallenden Aeltesten, sowie
den vier Reitern, dieser wundervollen für alle Zeiten geltenden Erfindung
rers hat Holbein die Hauptmotive gänzlich von ihm, aber fast alle
zelnen Gestalten sind in Geberde und Ausdruck sein eigen und gewöhnlich
it lebensvoller und individueller als bei dem großen Nürnberger Meister.
ist auf Holbeins zehntem Blatt der Johannes, welcher das Buch
rschlingt, der Gestalt bei Dürer, welche ganz unter den Gewandmassen
schwindet, entschieden überlegen, dagegen bleibt hier der Engel mit den
ulenfüßen unter Dürers Erfindung; zum Nachtheil seines Bildes hat
Holbein mehr der menschlichen Figur genähert, und, der Beschreibung
Texte folgend, noch reicher ausgestattet; das verträgt diese ganz phan-
tische Gestaltung kaum. Ueberhaupt kommt Holbein in allen den Fällen
it nach, wo Dürer nach der Seite des Grandiosen, Phantastischen und
ermenschlichen das Höchste leistet, so bei den vier Engeln, welche
Winden Halt gebieten; hier erreicht er Dürers großartige Kühn-
nicht, während dagegen der fünfte Engel, der die Knechte Gottes
chnet, sehr schön und lebendig ist; ferner beim Niederfallen der
erne, bei der Verehrung der beiden Thiere, der Jungfrau, die
Drachen entrückt wird, der großen Babel, die, vom Blut der
ligen trunken, auf dem Ungeheuer sitzt, endlich bei den Engeln, die den
rten Theil der Menschheit tödten. Und bezeichnend ist endlich,
Holbein derjenigen Darstellung, die Dürers schönste ist, den nie über-
fenen Engel Michael, welcher den Satan mit der Lanze nieder-
ft, ganz aus dem Wege ging.

Holbeins Vorzüge aber zeigen sich wieder in anderer Beziehung; er
gt überall auf größere Einfachheit und Klarheit, und wendet, um An-
fungen zu vermeiden, lieber 21 Blätter auf das, was Dürer in 14
. Sein viertes Blatt, die Seelen der Erschlagenen unter dem
ar ist ganz ausgefüllt durch das, was bei Dürer nur die obere Hälfte
vierten Blattes mit den niederfallenden Sternen einnimmt. Und nur
drei Engel, welche den Märtyrern weiße Kleider austheilen, erinnern
an Dürers Vorbild; schön und völlig neu ist vorgestellt, wie die Er-
agenen starr daliegen, dann allmälig Leben erhalten, wie Mann und
b von Engeln bekleidet werden und dann alle ihre Stimmen vereinigen
Preise des Herrn. Holbein allein gehört sein 8. Blatt, zu Capitel 9,

an, der beim Posaunen des fünften Engels niederfallende *Stern*, der den *Brunnen des Abgrundes aufschließt*, und die Heuschrecken mit gekröntem Menschenhaupt, Weiberhaaren, Löwenrachen, gepanzertem Leibe und Scorpionenschweifen, welche nun verheerend auf die Menschen losfahren. Hier zeigt der Künstler, daß auch er bis auf einen gewissen Grad das Dämonische zu geben fähig ist, namentlich wenn kein großes Vorbild ihn leitet und zugleich bedrückt.

Neu sind Blatt 14, *Babels Zerstörung*, das sehr schöne Blatt 15, der *Herr mit der Sichel* und unter ihm die Engel, welche das Korn schneiden, die Trauben lesen und in die Kelter thun, dann Blatt 16, das *Ausgießen der Schalen des Zornes*. Originell und von höchster Lebendigkeit ist das 18. Blatt, die in *Flammen aufgehende Stadt*, von denen, so *Muthwillen mit ihr getrieben, bejammert*. Als Könige und Kaufleute werden sie in der Schrift bezeichnet, Holbein aber hat sie größtentheils durch Priester der Kirche ersetzt. Einer, vom Rücken gesehen, rauft sich verzweifelnd das Haar aus dem Haupte, das die Tonsur zeigt, und das Buch mit der verfälschten Lehre liegt neben ihm auf dem Boden. So bricht hier die satirische Laune der Reformationszeit durch.

Die schönsten Erfindungen aber sind Blatt 20 und 21. Die Motive hiezu kommen wohl vereinigt auf Dürers Schlußblatt vor, aber indem er sie trennt, hat Holbein etwas ganz Neues geschaffen, Dürer im Ganzen wie im Einzelnen übertreffend. Wie natürlich stellt sich der Engel an, welcher den Satan, ein trefflich und voll Humor erfundenes Ungeheuer, in den Abgrund verschließt. Und hatte Holbein früher bei Darstellungen, die in himmlischen Regionen spielen, um der Einfachheit willen auf die irdischen Landschaften, die Dürer unten anzubringen liebt, verzichtet, so hält er sich dafür durch den reizenden Fernblick hier und bei dem letzten Bilde schadlos, auf welchem der Engel dem Jünger das neue Jerusalem zeigt. Auf steilem Felsen stehen sie und schauen tief unten die heilige Stadt, die recht mittelalterlich und heimatlich aussieht, und an den Ufern eines Flusses terrassenförmig an Abhängen liegt. Feste Mauern umgürten sie, Thore mit hohen Thürmen und ein stattliches, doppelthürmiges Münster ragen auf; die gekrümmte und überdachte Brücke ist ein Motiv aus Luzern, das auch Holbein sonst im Bilde festgehalten *), und von dorther ist auch der Hinter-

*) Bd. I. S. 217.

d stolzer Hochgebirge entlehnt. Die Mühle am Fluß und das Boot dem Wasser sind ebensowenig wie der ziehende Vögelschwarm in der e vergessen.

Kaum war Luthers Uebersetzung des Alten Testamentes in Witten- erschienen, so gab auch schon Adam Petri in Basel einen Nachdruck lben im Christmond 1523 heraus. Das auf der Baseler Bibliothek indliche Exemplar dieses seltenen Buches, enthält vor dem ersten Bande er eine interessante handschriftliche Bemerkung, die von den Fortschritten Reformation und dem wachsenden Mißtrauen der Gegner Zeugniß giebt: s buch so da zugehörtt den Carthusern zu minder Basel hat Inen vmb willen geschenckt der erber fürnem meister Adam Petri Drucker Herr Burger zu Basel. Vnnd Innhaltet die fünff bücher moysi (Das ist rechtenn waren Vrsprung Vnd Brunnen der heiligenn gschrifft) nüwlich licht. Vnd vß Hebreischer vnd Griechscher sprach in das Hochtütsch den il transferiertt. Wie wol vast vil hier Inn funden wirt, besonders in gennammen oder wörttern. Die in den altten Biblien gar vil anders . Darümb auch gare eben warzunemmen ist, das man sich nit zuuil lcher nüwerung bekömmere, noch den nebenglößlinen zuuil glouben Wer weißt was darhinden steckt. — Doch wen gott lert, mag nit m." Die Titeleinfassung ist von Urs Graf, Holbein aber ist der der vieler Initialen, namentlich mit Thieren und mit Kinderspielen uch unter den übrigen Holzschnitten des Buches, die von verschiedenen, Theil sehr geringen Händen herrühren, sind mehrere sicher von unserm ler gerissen: die Israeliten, welche stehend und im Reisekleid das Oster- speisen, die Söhne Aarons vom Feuer verzehrt, zwei höchst lebens- und energisch aufgefaßte Scenen. Ferner, wenn auch im Schnitt ger, die drei Engel vor Abraham, und Bileams Esel*). Endlich vor der große Holzschnitt, der vorn über dem Beginn des Textes steht den die liebenswürdigste Anmuth der Erfindung und Darstellung aus- et**). „Creatio hominis in medio elementorum et coelorum" das Blatt im Amerbach'schen Verzeichniß. Womit sonst als mit einer stellung der Schöpfung könnte das erste Kapitel der Genesis er- t werden? Und zwar die höchste und letzte That des Schöpfers, die

*) e, f, g, h, nicht in Passavant. **) Pass. 7.

Erschaffung des Weibes ist zum Motiv der Darstellung gewählt. Gott Vater, im langen Königsornat, mit spitzzulaufender Krone, würdigem Ausdruck und langem Bart — wie verschieden von dem Jupiter-artigen Gott-Vater-Typus Michelangelo's und Raffaels! — hebt mit bedächtiger Sorgfalt die zierliche kleine Eva aus der Seite des schlafenden Adam heraus, während ein schäkernder Engel-Knabe den göttlichen Vater am Mantel zupft. Aber auch alle andern, bereits vollbrachten Schöpfungswerke läßt der Künstler uns überschauen, indem er über die gesammte Welt einen Blick aus der Vogelperspective gewährt. In Mitten die Erde, auf welcher der geschilderte Vorgang stattfindet, ein freundliches Eiland, mit Grün bewachsen, von einigen Häschen, Hirsch und Bär belebt und von der Glorie, die Gottes Haupt umgiebt, wie von einer aufgehenden Sonne überstrahlt. Ringsum zieht sich das Meer, ein Wasserstreifen, aus dem ein paar Fische auftauchen, um diesen ein Ring von Wolken und Gestirnen und ganz zu äußerst ein Kranz von anbetenden und musicirenden Engeln, zwischen ihnen, oben, noch einmal der allmächtige Vater, der segnend und gut heißend seine Werke überschaut. In den vier Ecken endlich die großartigen und kühnen Köpfe der vier Winde.

Ein schönes Titelblatt componirte Holbein auch für Bugenhagens Interpretation der Psalmen, die im Jahre 1524 erschien. Es ist ziemlich bekannt, weil es später in Münsters Cosmographey erscheint. Da aber ist der Holzstock schon abgenutzt; man muß einen früheren guten Abdruck sehen, um die ganze Schönheit des Aufbaues zu erkennen. „Freuet euch des Herren, ihr Gerechten, die Frommen sollen ihn schön preisen. Danket dem Herrn mit Harfen und lobsinget ihm auf dem Psalter" *). — Das ungefähr ist das Motiv der Composition, und David ist, wie billig, der Held des Ganzen. Unten ist er abgebildet, wie er harfespielend und „begürtet mit einem leinenen Leibrock" vor der Bundeslade tanzt, während seine alte Liebe, Sauls Tochter Michal, von ihrem, mit säulengetragener Kuppel gekrönten Altan verächtlich herabschaut **). Zwei prächtige Gruppen bauen sich an den Seitenleisten auf; links Männer, die auf verschiedenen Instrumenten Musik machen. Mit welcher Empfindung spielt der Eine die Orgel und wie machtvoll stößt der zweite in die Posaune. Ueber ihnen der heilige Heinrich, Basels Patron. Rechts die vier Evangelisten, Jacobus der

*) Psalm 33, V. 1 und 2

**) II. Samuelis 6.

Aeltere und Petrus, alle auf Wolken, von einer grandiosen Kühnheit des Aufbaues und der Stellungen, welche an Correggio's Compositionen für San Giovanni in Parma erinnert. Die Mitte der obern Abtheilung nimmt das Lamm Gottes ein, zu seinen Seiten die Vertreter des alten und des neuen Bundes, David und hinter ihm Moses, Christus als Mann der Schmerzen und hinter ihm Paulus. Die Gestalt des leidenden Heilands erinnert an die Auffassung Dürers, die in so zahlreichen Darstellungen verbreitet war.

Andere schöne Titel mit biblischen Darstellungen zu theologischen Schriften sind der von den Aposteln begleitete Heiland, welcher mit ausgebreiteten Armen die Kranken, die Armen und die, so ihr Kreuz tragen, zu sich kommen heißt, 1524 vor einer Schrift von Myconius bei Froschover in Zürich erscheinend [1]); dann die Speisung der Viertausend, seit 1528 vorkommend [2]), eine Composition, bei welcher Holbein seine oft bewiesene Meisterschaft zeigt, eine unabsehbare Menge, voll Leben und Bewegung in sich, mit einfachen Mitteln darzustellen. Endlich ein seit 1523 vorhandener Folstitel in Metallschnitt, dessen vier einzelne Abtheilungen sämmtlich das Zeichen I. F. tragen [3]). Unten die Apostel, welche nach den verschiedenen Seiten in die Welt wandern, um das Evangelium aller Creatur zu predigen; sämmtlich paarweise, nur Paulus, der dreizehnte, allein. Jeder trägt einen großen Schlüssel; auch das ist eine protestantische Auffassung, bei der wir an des Petrus Wort in einem gleichzeitigen Fastnachtspiel Manuels denken:

„Die schlüssel zum himmel hab ich nicht allein
Christus gab sie allen christen gemein" [4]).

Diese Attribute, sowie die Schriftbänder mit den Namen über den einzelnen Gestalten stören etwas, sonst ist die Auffassung höchst lebendig und wirkungsvoll. Die Seitenleisten werden in den meisten Fällen durch die evangelistischen Zeichen zwischen prächtiger Architektur gebildet. Das Bedeutendste aber ist der obere Theil: Christus als Mittler. Unter einem Bogen, etwas weniger als Halbkreis, erblicken wir in himmlischer Höhe thronend Gott Vater in königlicher Pracht, die Linke majestätisch auf den Erdball legend, in der Rechten das Schwert, vor ihm Christus, in der

---

[1]) Pass. 116. [2]) P. 70. [3]) Pass. 75. [4]) Von 1522, Grüneisen, N. Manuel, 384.

Gestalt des Auferstandenen, die Siegesfahne im Arme, mit lebhafter Geberde, die deutlich ausspricht, daß er als Fürbitter dasteht. Und dem Großartigen gesellt sich das Anmuthige bei, in den zahllosen Engeln, welche lauschend, sich auf Wolken tummelnd, oder auf Flöte, Geige, Laute und Posaune musizirend, alle in wundervoller Bewegung, sich um die Hauptpersonen scharen. Eine solche Composition, im bescheidensten Raum so groß gedacht, zeigt, daß dem Meister nur die äußere Gelegenheit, daß ihm nur die Wandflächen und Wölbungen fehlten, um in monumentalen Malereien mit den größten Italienern zu wetteifern.

Auf gleicher Höhe stehen zwei große, in der Literatur fast noch unbekannte Holzschnitte, die wahrscheinlich als einzelne Blätter erschienen sind. Von dem ersten, mit der Einzelfigur des Heilandes, der unter der Kreuzeslast niedersinkt*), ist nur ein Exemplar bekannt, welches Herr His-Heusler im Jahre 1864 unter anonymen Holzschnitten im Basler Museum fand. Er erkannte darin Holbein und jeder Zug muß dies dem Kundigen beweisen; außerdem kommt mit einem äußern Beweis das Amerbach'sche Verzeichniß zu Hülfe, welches einen „Christus sub cruce recumbens H. H." erwähnt. Hier bewegt sich Holbein ganz auf dem Gebiete Albrecht Dürers, welcher mit seinem kreuztragenden Christus aus der großen Holzschnitt-Passion eine so mächtige Darstellung dieses Gegenstandes gab, daß selbst Raffael sich in einem seiner schönsten Gemälde ihm anschloß. Auch Holbein kann sich den Einfluß seines großen Landsmannes nicht entziehen, aber es ist nicht das einzelne Blatt, sondern der ganze Stil Dürers, welcher hier auf ihn wirkt. Der so völlig von der älteren Tradition und von den künstlerischen Vorgängern abweichende Christustypus, welchen Dürers Bilder zeigen, war dessen eigenste Erfindung und taucht von nun an mehr oder minder in der ganzen Deutschen Kunst auf, blickt uns auch aus dem Holbein'schen Kreuzträger an. Im übrigen steht unser Meister vollkommen selbständig da. Keine Fülle von Figuren, kein Stadtthor aus dem der Zug sich entwickelt und keine freundliche Landschaft wie auf Dürers Holzschnitt finden wir hier. Das sahen wir bei andern Darstellungen der Kreuztragung, den beiden Scenen auf Holbeins Basler

---

*) Nicht in P. — 25 a. Photographiert von Braun.

Zeichnungs- und Gemäldefolgen zur Passion. Da aber war noch ein Moment, welcher der Katastrophe vorhergeht, gewählt, noch bewegte sich der Zug in gleichmäßigem Tempo fort, noch wandelte der Heiland aufrecht, so schwer die Last auf ihm ruhte. Hier aber, wo wir Christi Zusammenbrechen unter dem Kreuze vor uns sehen, hat der Maler seine Gestalt allein vor uns hingestellt, ohne alles Beiwerk, auch nur mit leichter Andeutung der Oertlichkeit durch ein Paar Steine am Boden, einen gekrümmten Baum zur Seite und Wolken am Himmel. In die Kniee gesunken, mit der Rechten auf den Boden gestützt, müht Jesus sich, emporzukommen; seine Linke ruht über dem Querholz des schweren Kreuzes, das mit Stricken an seinen Leib gebunden ist. In das Haupt, dessen langes Haar verwildert niederhängt, drückt sich die Dornenkrone. Tiefstes Leid zuckt durch jede Linie des Gesichtes, der Mund ist weit geöffnet, als wollte der Heiland laut aufschreien und hielte gewaltsam den Ton zurück, und die Augen blicken heraus aus dem Bilde, den Beschauer zu bannen und ihm zuzurufen: „Weine nicht über mich!" In edelster Darstellung des äußersten Schmerzes kann man diese Gestalt das Deutsche Gegenstück zum Laokoon nennen. Das plastische Gefühl, mit dem Holbein den Körper sich unter dem Gewande entwickeln läßt, die meisterhafte Modellirung, die aber nicht — wie das oft auf Dürer'schen Zeichnungen und Holzschnitten vorkommt — die Formen runder als rund macht, die einfache Größe bis in die bescheidenste Einzelheit, die schlichte Bestimmtheit der Bewegungen zeigen Holbeins ganze Ueberlegenheit über Dürer in formaler Hinsicht. Die Sicherheit und Klarheit des Schnittes, das hohe Verständniß für die Zeichnung, die technische Behandlung mancher Einzelheiten, z. B. des Haares oder des Bäumchens zur Seite, machen unzweifelhaft, daß dieses Blatt von Lützelburger geschnitten ist, welcher im Formschnitt größeren Formats sich ebenso als Meister ersten Ranges, wie im Feinschnitt, zeigt.

Wahrscheinlich auch ein Unicum ist ein großer, mit acht Stöcken gedruckter Holzschnitt, die Auferstehung Christi, im Ganzen etwa drei Fuß hoch und zwei Fuß breit, der sich im Kupferstichkabinet zu Gotha befindet*). Auch hier tritt uns Holbein's Geist, wenngleich nicht ganz so überzeugend als bei dem vorigen Blatt, entgegen. Wir zweifeln nicht, daß die Erfindung von ihm herrührt, aber es ist uns wahrscheinlich, daß

*) 30 a. — Nicht in Passavant. Zuerst besprochen von J. H. Schneider im Deutschen Kunstblatt 1853 p. 214.

er nur eine kleinere Skizze dazu gemacht hat, die von anderer Hand auf die großen Holzstöcke übertragen worden ist. Gestalten, Köpfe, Verkürzungen erinnern an die gemalten, wie die gezeichneten Passionsscenen in Basel. Die Gestalt des triumphirenden Heilands selbst ist frei und großartig. Auf dem Grabe sitzt ein strahlender Engel; acht Wächter im römischen Kostüm, das wir, naiv vermischt mit Rüstungen aus des Malers Zeit, ja auch auf den Baseler Passionsbildern finden, und das Holbein von Mantegna annahm, sinken oder beben zurück. In der schönen, breit behandelten Landschaft mit der Fernsicht auf die Stadt Jerusalem nahen die drei Frauen mit den Salbengefäßen, in ihre Mäntel gehüllt, im Schatten der Dämmerung hinschleichend; eine scheint den Auferstandenen bemerkt zu haben und zeigt auf ihn hin.

Wenn wir auch eben Holbein und Dürer auf demselben Stoffgebiet zusammentreffen sahen, so sind das doch nur vereinzelte Fälle. Im Allgemeinen schöpft Holbein nicht aus dem Neuen, sondern aus dem Alten Testament, welchem Dürer nur höchst selten einen Vorwurf entnommen hat. So ergänzen die beiden Meister einander und haben zusammen also die ganze Bibel illustrirt. Christi Leben und sein Leiden, die Geschichte der heiligen Jungfrau Maria oder die Legende mancher Heiligen der Kirche ziehen Dürer am meisten an, und indem er solche Gegenstände darstellt, erfindet er für dieselben die ganze Art der Auffassung, welche von nun an alle Künstler, die sich an dieselben Vorwürfe wagen, beherrscht, für ganz Deutschland Geltung hat, ja ihren Einfluß auch noch weiter ausdehnt. Ganz dasselbe thut Holbein mit dem Alten Testament. Auch er hat die Typen, hat die ganze Art der Darstellung und Inscenirung erfunden. Seine Produktionen haften im Gedächtniß des Publikums und der Künstler, in seiner, wie in der folgenden Zeit, und zwar nicht blos in Deutschland, sondern im ganzen Norden, und im Auslande fast noch mehr als daheim. Holbein, das kann man sagen, hat diesen Gegenständen erst die künstlerische Sprache verliehen, die von nun an bei allen Illustrationen des Alten Testamentes fortklingt, sogar bis in unsere Zeit, mögen die, welche sie reden und vernehmen, sich meist auch noch so wenig dessen bewußt sein.

Auch dieses Werk Holbeins steht mit der Reformationsbewegung in Zusammenhang. Die Verbreitung der heiligen Schrift in der

Landessprache streben die Reformatoren in ausgedehntester Weise an, und das Bild geht Hand in Hand mit dem Wort, um die Bibel desto weiteren Kreisen zugänglich und verständlich zu machen. Die Holzschnitte und Kupferstiche Dürers, namentlich seine verschiedenen Passionsfolgen, haben der Bibelübersetzung Luthers im Volke den Boden bereitet, die Bilder des alten Testaments von Holbein schließen sich ihr an und helfen mit an ihrem Werk.

Dieser Geist beseelt die Bilderfolge, mag ihre erste datirte Ausgabe auch nicht früher als 1538, und zwar zu Lyon, im katholischen Frankreich, erschienen sein. Offenbar sind die Compositionen weit früher entstanden. Sie zeigen den Stil und die Behandlung, welche den Arbeiten aus den letzten Jahren vor Holbeins Reise nach England, etwa 1522 bis 1526, eigen ist, der Epoche, in welcher zu Basel die Reformations-Literatur und mit ihr die entsprechende Illustration begann. Daß die Mehrzahl der Bilder schon vor 1531 vorhanden war, wird bewiesen durch Copien nach denselben, welche sich in der bei Froschover in Zürich erschienenen, von diesem Jahr datirten Bibel befinden. Wir hegen aber keinen Zweifel, daß die Holzschnitte schon fertig waren, ehe Holbein im Herbst 1526 die Heimath verließ. Von den Todesbildern läßt sich dieses beweisen, wie wir später sehen werden; die schlagende Uebereinstimmung beider Bilderfolgen aber macht es wahrscheinlich, daß sie gleichzeitig entstanden sind.

Das Baseler Museum besitzt ein Exemplar der ganzen Bilderfolge auf einseitig bedruckten Blättern, welches früher in Basel gemacht sein muß. Hier beginnt die Reihe noch mit dem höchst seltenen Blatt des „Sündenfalls“, das zwar im Jahr 1538 noch in der bei Hugo a Porta zu Lyon erschienenen Lateinischen Bibel nach der Vulgata, die fast mit sämmtlichen Holbein'schen Illustrationen des Alten Testaments geziert ist, vorkommt, aber in allen Ausgaben, in denen die Bilder, erst bei den Brüdern Trechsel, dann bei den Brüdern Frellon zu Lyon, gesondert erscheinen, schon in den Historiarum ueteris Instrumenti icones des Jahres 1538, fehlt und durch die vier, nur halb hieher passenden Einleitungsblätter zu den Todesbildern ersetzt wird. Zwei Blätter, die in der Lateinischen Bibel und in der Ausgabe des Jahres 1538 fehlen*), sind bereits unter den Baseler Probedrucken vorhanden. Eins der am ungenügendsten ausgeführten

*) Pass. I. Nr. 40, 72.

Blätter, „David und Urias“ (Nr. 39), kommt unter diesen Probedrucken ein zweites Mal in einem andern Stand vor, mit Mauer, Fenster und Vorhang im Hintergrunde, während sonst die beiden Gestalten allein zu sehen sind und nur eine weiße Fläche zum Hintergrund haben. Diese Andeutung der Oertlichkeit ist indeß so roh und schülerhaft ausgeführt, daß der Künstler vorgezogen haben mag, sie bei der Herausgabe gänzlich wegschneiden zu lassen.

Der Schnitt rührt bei einigen Blättern sicher von Lützelburger her; neben ihm sind aber auch weit untergeordnetere Kräfte verwendet worden, so daß man neben den Meisterwerken der Holzschneidekunst so rohe Produkte findet wie die Blätter zu Joel und Zacharias*), bei denen sich kaum noch erkennen läßt, ob überhaupt eine Holbein'sche Zeichnung zu Grunde liegt.

Die ersten Regungen der Reformation in Basel haben, wie wir sahen, die Bilder hervorgerufen. Nichts Anderes aber, als die veränderte Richtung auf protestantischer Seite, welche sich namentlich in der Schweiz bald geltend macht, hinderte einige Jahre später ihre Publikation. Auf reformirter Seite hatte man vergessen, wieviel die Kunst bei der religiösen Erneuerung mitgewirkt. Der bilderfeindliche Zelotismus erwachte in vielen Gegenden. Schon 1525 und 1526 wurden in Basel von dieser Partei Anschläge auf Bildersturm gemacht, die der Rath nur mit Mühe verhindern konnte**). Die Stimmung der Menge, welche die Kunstwerke in den Gotteshäusern tilgen wollte, war jetzt auch der bildlichen Verzierung religiöser Schriften nicht mehr so günstig wie ehedem. Bald verwandte die Druckerfamilie Petri jene Titeleinfassungen, welche ehemals die Luther'schen Uebersetzungen des Neuen Testamentes und der Psalmen oder die Schriften des Oekolampadius geschmückt hatten, zu des Ptolemäus „Geographia universalis“ und zu Sebastian Münsters „Cosmographey“. Wahrscheinlich — so möchten wir vermuthen — war es Adam Petri's ursprüngliche Absicht gewesen, spätere Ausgaben seines Alten Testaments in Deutscher Sprache mit dieser Bilderfolge auszustatten, nachdem er schon in der ersten Ausgabe unter zahlreichen, ganz geringen Bildern ein paar Holbein'sche Compositionen gebracht hatte. Dann aber kreuzten die Zeitverhältnisse dies Unternehmen.

---

*) Nr. 86, 88. **) Vgl. Band I., S. 340.

Schöpfungen wie diese indessen konnten ebensogut außerhalb wie in der Heimat Verständniß und Beifall gewinnen, und so fand sich nach dem Verlauf mehrerer Jahre zu Lyon ein Verleger für sie. Lyon stand mit dem Auslande, namentlich mit Deutschland und der Schweiz, in lebhaften Beziehungen, durch seine Lage ein Schlüssel des Französischen Königreichs und eine Handelsstadt ersten Ranges. Zahlreiche Deutsche Kaufleute waren hier ansässig, Export- und Transithandel treibend und von den französischen Königen mit besonderen Privilegien bedacht*). Kein Kaufherr der Stadt stand in solchem Ansehen als Pirkheimers Schwiegersohn, der Nürnberger Johannes Kleberger, der Fugger Lyons, dort als „Le bon Allemand" bekannt, der Banquier des Königs, dem er große Summen vorschoß, durch seinen Reichthum wie seine Wohlthätigkeit und seinen Gemeinsinn berühmt. Vor Allem standen aber die Buchdrucker Lyons mit Deutschland und namentlich mit Basel in fortwährendem Verkehr. Etwa seit 1472 waren in Lyon Buchdruckerpressen thätig, durch Vereinigung des reichen Barthelemy Buyer mit dem Drucker Guillaume Leroy, der in Deutschland gelernt hatte. Im 16. Jahrhundert war der Wohlstand der Buchdrucker so groß, daß beim Einzug eines Königs mehrere Hunderte derselben in seidenen Gewändern mit ihrem Banner aufzogen; die meisten Drucker aber waren Deutsche**).

Vielleicht hat Holbein sogar Gelegenheit gehabt, persönlich in Lyon Verbindungen anzuknüpfen, die ihm später zum Verwerthen seiner Arbeiten Gelegenheit boten. In einem Briefe des Erasmus an Pirkheimer vom [illegible] Juni 1524 kommt die offenbar auf Holbein gehende Stelle vor: „Et rursus nuper misi in Angliam Erásmum bis pictum ab artifice satis eleganti. Is me detulit pictum in Galliam." „Erst jüngst wieder habe ich zwei Bildnisse des Erasmus von der Hand eines sehr geschmackvollen Künstlers nach England geschickt. Der hat mich auch gemalt nach Frankreich gebracht". Nähere Angaben über den Bestimmungsort des letzteren Bildnisses fehlen, doch sobald von einer Reise des Künstlers nach Frankreich die Rede ist, denkt man zunächst an Lyon, mit dem er später in Geschäftsverbindung stand, das von allen bedeutenderen Städten Frankreichs der Schweiz am nächsten liegt, mit diesen Gegenden den lebhaf-

---

*) I.—B. Monfalcon. Histoire de la ville de Lyon. Lyon et Paris 1847. I. p. 16 ff. — Ueber Kleberger ebenda 607.

**) Monfalcon I. p. 549 ff., 620, II. 660.

[illegible] dem Maler durch die vielen L[illegible] [illegible] Aussicht auf Erwerb bot. Die Frag[illegible] [illegible] zu bringen hatte, wird im fünften Kapitel [illegible] Resultat als wahrscheinlich ergeben, welch[illegible] [illegible] über seinen Weg bestätigt.

[illegible] waren auch die Buchdrucker, bei welc[illegible] [illegible] Testament sowie gleichzeitig seine Bilder des Todes [illegible] die Brüder Caspar und Melchior Trechsel, deren V[illegible] [illegible] schon seit 1487 in Lyon gedruckt hatte. Seit [illegible] das letzte Werk, seit 1543 das erste ebendaselbst bei den [illegible] und Johann Frellon, deren Geschäft seit 1530 in Bl[illegible] [illegible] gleichfalls „unter dem Schilde von Köln“ druckten, wie [illegible] Titel beider Werke bemerkt ist. Vielleicht waren sie schon [illegible]genthümer und die Trechsel hatten nur in ihrem Auftrage den [illegible] denn schon die Vorrede der Bilder des Alten Testamentes a[illegible] [illegible] ist von einem der Brüder, „Franciscus Frellaeus“**) unterze[illegible]

Damals war Holbein Hofmaler in England und ein weit[illegible] Mann. Und so wurde den Bildern des Alten Testaments ei[illegible] des französischen Poeten Nicolaus Bourbon de Vandoeu[illegible] geben, welcher Holbein aus England persönlich kannte***). Es b[illegible] lateinischen Distichen, in denen der Meister glänzend gefeiert, [illegible] Zier seiner Kunst genannt und über die größten Maler des A[illegible] gestellt wird. Im Elysium — das ist der Inhalt — beklagt si[illegible] [illegible] Parrhasius und Zeuxis über den lebenden Maler, durch w[illegible] Ruhm jetzt völlig verdunkelt werde:

„Holbius est homini nomen, qui nomina nostra
Obscura ex claris ac prope nulla facit.“

Auch sonst hat Bourbon unsern Meister mehrfach gefeiert. in der gleichzeitig erschienenen neuen Auflage seiner Gedicht[illegible] „Nugae“ das Epigramm:

*) Bald so, bald „Frellonius“ lautet die Lateinische Endung.

**) Ueber die Trechsel und die Frellen: Breghot du Lut et Pericaud ainé, [illegible]nnaise. Paris & Lyon 1839. — (Pernetti), Recherches pour servir à l'[illegible] Lyon 1757. I. p. 366.

***) Davon später.

„Videre qui vult Parrhasium cum Zeuxide,
Accersat a Britannia
Hansum Vlbium et Georgium Reperdium
Lugduno ab urbe Galliae.“

ser Reperdius, welchen der Dichter etwas voreilig als würdigen
hler einem Holbein an die Seite stellt, ist der Kupferstecher Re-
*). Er soll aus Padua stammen, doch von seinem Leben wissen
s, auch sein Vorname „Georg“ wird nur durch diese Verse festge-
hrend die Bezeichnung seiner Stiche blos die beiden ersten Buchstaben
zeigt. Auch für seinen Aufenthalt in Lyon giebt es keine weitere
doch ist dieser um so erklärlicher, als Reverdino meist nach einem
rankreich thätigen Italiener, Primaticcio, stach. Daß er somit
Ersten war, welche in Frankreich den neuen Italienischen Ge-
erbreiten halfen, mochte auch der Grund sein, daß ihn der Poet
bühr schätzte.

ist eine merkwürdige Erscheinung, daß Holbeins ganz von prote-
m Geist beseelte Blätter, als sie jetzt zu Lyon an die Oeffentlich-
n, gerade der katholischen Restauration willkommen waren. Diese
n vom Protestantismus viel gelernt. Auch auf katholischer Seite
jetzt eine strengere Auffassung immer mehr Boden und begann gegen
lichen Renaissance-Geist, der gerade in der Hauptstadt der katholischen
ne Stätte gefunden hatte, Front zu machen, suchte den Anschluß an
und Kunst des Alterthums als heidnisch in Verruf zu bringen.
n Holbein'schen Bildern wird vom Herausgeber ein Vorwort mit-
welches dazu ermahnt, der Venus, der Diana und anderer Göttinnen
Bilder zurückzuweisen, welche den Geist in Irrthum verstricken und
ten Wege ablenken, dafür aber die Aufmerksamkeit diesen religiösen
zuzuwenden, welche das Innerste der heiligen Schriften aufdecken **).
hat der Französische Dichter Gilles Corrozet in den hübschen
welche sich dem Vorwort anschließen, ausgesprochen:

Ces beaux portraictz seruiront d'exemplaire,
Monstrant qu'il fault au Seigneur Dieu complaire:

---

wiesen von Sotzmann, Kunstblatt 1850, S. 123.
Ind imprimis admonentes, vt reiectis Veneris, et Dianae, caeterarumque dearum
imaginibus, quae animum vel errore impediunt, vel turpitudine labefactant.
sacrosanctas Icones, quae Hagiographorum penetralia digito commonstrant
conatus referantur.

Exciteront de lui faire seruice,
Retireront de tout peché et uice:
Quand ilz seront insculpez en l'esprit,
Comme ils sont painctz, et couchez par escrit.

Donques ostez de uos maisons, et salles
Tant de tapis, et de painctures salles,
Ostez Venus, et son fils Cupido,
Ostez Heleine, et Phyllis, et Dido,
Ostes du tout fables et poesies,
Et receuez meilleures fantasies.

Mettez au lieu, et soyent uos chambres ceinctes
Des dictz sacrez, et des histoires sainctes,
Telles que sont celles que uoyez cy
En ce liuret. Et si faites ainsi,
Grandz et petis, les ieunes et les uieulx
Auront plaisir, et au coeur et au yeulx.

Aus dem Alten Testament haben viele der größten modernen Künstler die Gegenstände zu manchen ihrer Hauptwerke genommen. Nur an Lorenzo Ghiberti's letzte Thüre am Florentiner Baptisterium, an Michelangelo's Decke aus der Sistina, an Raffaels Loggien braucht man zu erinnern. Ebenso begann ein neuer Aufschwung der heutigen Deutschen Malerei mit den Frescobildern aus der Geschichte des Joseph, die Cornelius, Overbeck und ihre Genossen zu Rom im Hause Bartholdi malten. Holbeins Bilder zum Alten Testament waren keine monumentalen Schöpfungen wie die erwähnten, und doch muß man sie, trotz der bescheidenen Art und des kleinen Maßstabes ihrer Ausführung, dem Geist und der Erfindung nach, mit diesen in eine Reihe stellen.

Die heiligen Bücher des Judenthums möchte man mit Homer vergleichen, was ihre Wirkung auf die künstlerische Phantasie betrifft. Welche Fülle naiver und grandioser Poesie, vorgetragen in der schlichtesten und ergreifendsten Sprache! Und alle diese Erzählungen, mögen es Geschichten aus dem Familienleben oder Berichte mannhafter Kriegsthaten sein, haben einen so echt menschlichen Kern, der sie ewig neu bleiben und stets voll

jedes Herz klingen läßt. Die Personen, welche in diesen Schriften auf-
n, sind eben Menschen durch und durch, in ihren Empfindungen und
hren Leidenschaften, wenn sie handeln und wenn sie fehlen. Voll geben
ich Allem hin, was sie bewegt, bei ihnen reden Schmerz wie Freude
dem kräftigsten, ungebrochenen Laut der Natur. Jede That geschieht
, und jedes Motiv ist klar und verständlich. Wie vor Jahrtausenden
en die Geschichten auch noch heute an jedes gesund und naiv empfin-
e Gemüth.

Dieses echt Menschliche, welches durch die Bücher des Alten Testa-
s geht, hat denn auch Holbein vorzugsweise angezogen. Niemals läßt
ch von besonderen kirchlichen Voraussetzungen leiten, niemals nähert er
n der Auffassung denjenigen Künstlern, welche religiöse Innigkeit gleich-
als einen besondern Treffer ausspielen*). Er greift diese Stoffe nicht
es an, als die profanen Gegenstände, die er behandelt, und läßt sich
nichts leiten, als durch den Geist der Erzählung selbst. Alle auf-
den Personen zeigen jenen gedrungenen Bau, wie Holbein ihn liebt,
der hier freilich im Verhältniß zur Größe des Kopfes mitunter etwas
rz gerathen ist. Diese Gestalten sind das völlige Gegentheil von den
chen des 15. Jahrhunderts, den hagern, überschlanken Figuren in der
ten, eng anschließenden Tracht, welche die Glieder einzwängt und jede
Bewegung hindert, und der Haltung, bei welcher sich die vom Tanz-
er eingelernte, gekünstelte Grazie mit dem Eckigen, Ungelenken und Be-
nen vereinigt, so daß die Personen in ihrer Erscheinung ganz die Kinder
Uebergangsepoche voll Schwanken, Unfertigkeit und Zerrissenheit
Holbeins Menschen sind moderne Menschen, fertig und selbständig
h, frei, bequem und entschieden in ihrem Auftreten. Durch ihr Gehen
Stehen, ihre Geberden, ihr Verhalten zu einander geht ein gemeinsamer
hin, das Drastische. Dies besitzt Holbein in einem Grade, wie
icht kein Künstler, der je gelebt hat. Er weiß, wo es darauf ankommt,
in Handlung umzusetzen, eine Handlung, deren voller Inhalt sich dem
klar und schlagend offenbart. Immer indeß hält er dabei die nothwendige
ze inne, durch sicheres Stilgefühl geleitet. Nie sinkt die historische
ellung in das Genrehafte hinab. Und wie unmittelbar der Künstler
aus dem Leben schöpft, so bleibt doch stets das Gewöhnliche fern.

Der Verfasser entlehnt diese treffende Wendung aus J. Meyer's Geschichte der
en Französischen Malerei.

Auch das Derbe findet seine Stelle, wo es hingehört, aber auch i
ein schlichter Adel gewahrt. In der Composition scheint sich alles w
selbst zu geben, und doch wird die feine Berechnung des Meisters e
wer sich tiefer in die einzelnen Blätter versenkt. Ueberall bedient si
bein der einfachsten Mittel, beschränkt sich auf eine mäßige Zahl v
guren, von denen aber keine müßig ist. Dazu begnügt er sich
Scenerie und Detail, bei Geräthen und Tracht mit dem Nothwen
er, der Sohn eines Landes, dessen Künstler an heiterer, schillernder M
faltigkeit und reichem Beiwerk Gefallen finden, und zugleich selbst ein
in der feinsten Ausbildung der Einzelheiten. Landschaften, architel
Perspektiven und dergleichen sind auch in den leisesten Andeutungen
haft gegeben, ziehen aber das Auge nur da selbständig auf sich,
der Sache entspricht.

Das früh verlorene Eingangsblatt „der Sündenfall", ver
den nackten Gestalten von Adam und Eva ein tüchtiges Naturs
zeigt aber auch, daß unser Künstler kaum Gelegenheit hatte,
Formen zu sehen. Eva pflückt gerade den Apfel und das Moti
Stellung ist vortrefflich; die Schlange, mit gekröntem Menschenhau
gewöhnlich, steht aufrecht neben dem Baum. Sehr hübsch ist die Um
der lichte Waldesrand und die Thiere, unter denen namentlich ein L
und ein Eber in die Augen fallen. Hierauf folgt ein meist unbe
aber höchst merkwürdiges Blatt, Noahs Arche in Regengüssen du
Wasser treibend, während schon ein Lichtstrahl durch das Gewöll
und die Taube mit dem Oelzweig geflogen kommt. Holbein hat h
Stimmungsbild mit Beleuchtungseffect und Helldunkel geben wollen.
hierin konnte die damalige Holzschnitt-Technik mit ihrer mehr pla
Manier seinen Absichten nicht entsprechen, während solche Versu
heutigen Holzschnitt etwas ganz Gewöhnliches sind. Die Einseitigkei
älteren Technik zeigen sich außerdem in verschiedenen Blättern l
Darstellung von Wellen und Wolken, von Feuer und Rauch;
bieten ihre scharfe Bestimmtheit und ihre charaktervolle Schlichtheit
Vorzüge, daß sie jene Nachtheile vollkommen aufwiegen. An die
schaft reiht sich ein Genrebild, der Thurmbau zu Babel. Es is
Gottes Strafgericht, nicht die Sprachverwirrung, die wir hier sehen
dern der Bau selbst, der noch im vollen Frieden vor sich geht.
aus der Stadt mit ihren Thürmen und Giebelhäusern steigt de
Rundbau, den Strebepfeiler ringsum stützen, empor. Da wird ge

und Kalk herbei geschleppt, Steine werden behauen, der Krahn ist in Thätigkeit, Alles zeigt frisches, rühriges Leben. Schließen wir hier, etwas vorgreifend, gleich noch einige Blätter an, in denen nicht einzelne handelnde Charaktere auftreten, sondern die Menschen als Masse wirken und es auf die Gattung, nicht auf die besondere Persönlichkeit ankommt. So Pharao's Untergang im rothen Meer, dessen Wogen unmittelbar hinter den letzten Männern der Israeliten zusammenschlagen. Da sind prächtige Motive unter den Ertrinkenden, und wirkungsvoll, als eine zahllose Menge, zu Fuß, zu Roß und mit den Herden, stellt sich der Zug der Juden dar, der sich am Ufer entlang windet und in die Ferne verliert. Ferner Sesac's Heer, das die goldenen Schilde und die kostbaren Gefäße aus dem jüdischen Tempel entführt. Der Zug, der aus dem romanischen Bogenthor kommt, birgt viele Motive, die an Andrea Mantegna's Triumph des Cäsar erinnern. Dann Sennacheribs Scharen von den Juden in die Flucht geschlagen — ein ungestümes Landsknechtgefecht aus des Künstlers eigener Zeit, an das schön gezeichnete Schlachtbild im Baseler Museum mahnend. Endlich die Juden, die reichbeladen aus der Gefangenschaft nach Jerusalem zurückkehren, das sie vom Bergesabhang überschauen, mit seinen Mauern, Häusern und dem neuen Tempel, dessen Bau bereits beginnt.

Unter den ersten Blättern befinden sich einige einfache, schöne Bilder patriarchalischen Lebens, deren Stimmung vollkommen dem Grundton der biblischen Erzählung entspricht. Abraham, der vor den drei Engeln niederkniet, bärtigen Männern in schlichten Gewändern, nicht mehr geflügelt, wie in Holbeins früherer Composition für Petri's Altes Testament; Sarah, mit aufgelöstem Haar und Turban, wie ein Judenweib des 16. Jahrhunderts, steht lauschend in der Thüre der Hütte. Gleiche Tracht zeigt Rebekka auf einem der folgenden Bilder, da sie Jacob an das Bett des sterbenden Vaters führt. Rührend ist der schwache Greis, der mit einer Hand segnet, mit der andern das rauhe Fell auf dem Arm des Knaben befühlt. Klar prägt sich die bange Spannung über den Ausgang dieser Täuschung bei Mutter und Sohn aus, und zwar in der ganzen Gestalt, denn das Antlitz sieht man kaum. Das weite Bogenfenster aber gewährt einen Blick auf Feld und Busch, worin Esau ahnungslos und hurtig dem Vater das Wildpret jagt. Großartiger ist das vorhergehende Bild, Abrahams Opfer (S. die Abbildung). Aus rohen Steinen ist der Altar aufgeschichtet, denn in der Schrift steht zu lesen, daß Abraham ihn selbst gebaut. Oben,

auf Holz und Reisig, liegt der Knabe Isaak, an Händen und Füßen gebunden. Abraham, eine echte Patriarchengestalt, mit langem Bart und nervigen Armen, reckt, wie wir lesen, schon die Hand mit dem Messer aus, während er mit der andern Hand das Haar des Knaben packt. Höchstes Entsetzen hat Isaak ergriffen, welcher, das Auge starr, den Mund geöffnet, auf den Todesstreich harrt. Da naht mit Sturmeseile der Engel des Herrn, um Einhalt zu thun. Es ist unübertrefflich, wie mit dem gegenwärtigen zugleich der unmittelbar vorhergehende Moment angedeutet ist, wie Abraham den Stahl erhebt und zugleich schon wieder sinken läßt, und wie die innere Bewegung seine ganze Gestalt von Kopf bis zu Fuß durchdringt. Hinten der Widder, der mit den Hörnern im Gesträuch hängt, am Himmel ein



Vogelschwarm, und ganz in der Ferne, nur in wenigen Strichen, und doch mit vollster Sicherheit angedeutet, die beiden wartenden Knechte und der grasende Esel.

Eine prachtvolle Gruppirung zeigt Josephs Verkauf. Unübertrefflich ist das Daliegen des Schlafenden bei Pharao's Traum; neben dem Bette sind in ebenso naiver als handgreiflicher Art sein Gesichte verdeutlicht; die mageren Kühe rücken den fetten recht gierig und entschieden auf den Leib. Ergreifend ist Jakob auf dem Sterbette, sich stark machend und im Bette sitzend — wie die Schrift sagt — als Joseph ihm die beiden weinenden Knaben bringt, denen er die Hände auf das Haupt legt. Das nächste Blatt, Jakobs Bestattung in der Höhle, läßt uns einen Bli

auf das Kommende thun; im Mittelgrund giebt der neue Pharao den Israelitischen Wehmüttern den grausamen Befehl, alle neugeborenen Knaben zu tödten. Auch dies geht noch recht patriarchalisch zu; gekrönt, das Scepter in der Hand, lehnt der Monarch sich auf das Geländer, welches seinen Palasthof abschließt und macht den knienden Frauen, die sich Gegenvorstellungen zu erlauben scheinen, seinen Willen verständlich. Die Königsburg, die sich hinter ihm erhebt, ist ein romanischer Bau mit Zinnen; im Hintergrunde eine Stadt am Fluß mit einer von Menschen belebten Bogenbrücke und hohen Bergen.

Von jetzt an wird Moses der Held; wir sehen ihn zunächst als Hirten, wie er bei der Erscheinung des Herren im flammenden Busch seine Schuhe auszieht, in einer wahrhaft Raffaelischen Bewegung. Dann tritt er mit Aaron vor Pharaos Thron, der ihrer Bitte, das Volk ziehen zu lassen, ganz besonders drastisch antwortet, beide Hände auf die Lehnen stemmend, den Oberkörper nach vorn gebeugt, halb auffahrend, halb spöttisch. Vor der Thür aber werden die Juden noch schärfer von den Vögten zur Arbeit getrieben. Ferner erscheint uns Moses, wie er das Manna sammeln läßt, wie er in immer verschiedenen Situationen Gottes Befehle auf Sinai entgegennimmt, mit Aaron das Volk in Stämme theilt, den Tod der Medianitischen Weiber und Knaben verordnet, die eherne Schlange aufrichtet, seinen Fluch über Korahs Rotte spricht, welche der Abgrund lebendig verschlingt. Hier ist das Furchtbare und Plötzliche des Ereignisses, das entsetzte Zurückfahren der Anwesenden, die dämonische Gewalt des zürnenden Moses mächtig und doch ohne jeden Aufwand von Pathos ausgedrückt.

Das schönste von den erwähnten Sinaibildern stellt die Ertheilung des Gebotes dar: „Wenn Du Dein Land einerntest, sollst Du es nicht an den Enden umher abschneiden, auch nicht alles genau auffammeln. Also auch sollst Du Deinen Weinberg nicht genau lesen, noch die abgefallenen Beeren auflesen, sondern den Armen und Fremdlingen sollst Du es lassen." Oben, im Mittelgrunde, steht Moses auf der Höhe, im Gespräch mit dem ewigen Vater, der aus seinem Wolkenhause herausschaut. Die Dinge aber, von denen sie reden, hat der Maler in ein liebliches Idyll gefaßt, welches den übrigen Theil des Blattes einnimmt. Vorn sind Männer und Frauen mit der Weinernte beschäftigt; etwas tiefer schneidet ein Knecht das Korn und weiterhin ziehen vier Pferde den schwer beladenen Wagen nach dem freundlichen Schweizerdorfe zu. Hier sind mit den einfachsten Mitteln, mit wenigen zarten Strichen die Gestaltung des Bodens, die Wege und Stege,

die fernen Ortschaften und und die hohen Berge angedeutet, deren Gip
Wolken umziehen. Es ist eines der besten Beispiele, um Holbein als groß
Landschaftsmaler zu zeigen.

Unter den Moses-Bildern sind aber namentlich die drei letzte
zum fünften Buche, bedeutend, in denen er lehrend und mahnend auftri
eine Situation, die jedesmal verschieden und eigenthümlich dargestellt i
Zunächst, wie er dem Volke Israel seine Erlebnisse seit dem Berg Hor
in das Gedächtniß zurück ruft; er steht mitten im Kreise der zuhörend
Menge, die sich knieend oder sitzend um ihn schart. Ebenso schlagend n
seine Haltung und Geberde hier das Erinnern ausdrückt, zeigen sie a
dem nächsten Blatt das Warnen und Ermahnen. In einer gewölbten H
sitzt er hinter dem Pult, sich lebhaft vorbeugend und sich eindringlich
die Hörer wendend, lauter scharf und individuell aufgefaßte Charaktere, d
dicht gedrängt in ehrfurchtsvoller Haltung ihm gegenüber stehen. Im dritt
Bilde endlich sitzt er auf der Steinbank vor der Thüre eines Hauses n
ertheilt den Priestern und Leviten Vorschriften. Auch in der Folge komm
noch einige Bilder verwandten Motivs vor, welche das Verhältniß zwisch
einem Lehrenden und seinen Zuhörern schildern. Durch unübertreffli
Anordnung der zahlreichen Figuren zeichnet sich namentlich dasjenige a
welches das erste Buch der Chronica („Paralipomena") eröffn
Minder gut im Formschnitt, aber höchst interessant ist das Bild zum Pr
pheten Amos, der in einem Zimmer mit kleinen Bogenfenstern vor sei
aufmerksamen Zuhörern auf dem Katheder sitzt, ganz wie ein Bas
Universitätsprofessor.

Zwischen den Mosesbildern kommt eine Darstellung vor, die wir sc
einmal, in Adam Petri's Altem Testament, von Holbein behandelt sa
Aarons Söhne Nadab und Abihu, die das vom Herrn gesandte Fe
verzehrt, eine ebenso gewaltige Schilderung göttlichen Strafgerichts, als
die Rotte Korah war. Hier und bei der später vorkommenden*) Speis
des Passahlammes zeigt sich ein großer Fortschritt über die frühere B
handlung. Ganz modernen Geistes ist ferner die hohe Rittergestalt
Josua, der in voller Rüstung, mit wallender Helmfeder zwischen den
schlagenen Königen steht, und unter den umstehenden Kriegern f
namentlich eine in den leichtesten Umrissen hingeworfene, kecke Figur
Rechten auf. Hier kann man recht sehen, wie einer unserer genial

*) Zu III. Esdra 1, nach der heutigen Anordnung II. Chronik 35.

nstler der Gegenwart, Alfred Rethel, Holbein studirt hatte. Höchst stisch ist die Verstümmelung des Adoni Besek dargestellt, dem die umen von Händen und Füßen gehauen werden (Buch der Richter 1), Schauspiel, das selbst die Krieger umher mit Grauen betrachten.

Diesem Bild des Schreckens folgt ein liebliches Idyll, Boas, welcher Ruth erblickt, die treuherzigste Illustration dieser gemüthvollen jü- hen Novelle. Eben haben die Schnitter ihrem Herrn auf seine Frage, eß ist die Dirne", Bescheid gegeben, und er wendet sich zu ihr mit den igen Worten: „Höreſt Du es, meine Tochter? Du sollst nicht gehen auf n andern Acker auflesen, und gehe auch nicht von hinnen", und die rende Gestalt des ährenlesenden jungen Weibes giebt die volle Moti- ng dieses Vorgangs.

Das nächste Bild, aus der Geschichte von Samuels Mutter, nna (Vgl. die Abbildung), ist eines der allerschönsten. Es wird auch



Carel van Mander zuerst unter den Bibelbildern erwähnt und als nderns werth gepriesen. Im einfachen Gemach sitzt Elcana neben seinem be Peninna, das Taubenpaar auf dem Tische vor ihnen deutet auf das er hin, welches sie oft im Tempel darbrachten, wenn Peninna den ten mit Kindern erfreute. Hanna aber, seine zweite Gattin, deren oß nicht gesegnet ist, steht gebeugt und weinend vor ihnen. Kühl wird on Peninna, in ernster Theilnahme von ihrem Manne gefragt: „Hanna, um weinest Du?" Wie innig und ergreifend ist dies in all' seiner achheit!

[illegible], wie er als Knabe den Goliath bezwingt, wie er [illegible] zerreißt, als ihm die Krone des todten Saul überbracht [illegible] der wackere Rittersmann Urias seine verrätherische [illegible]nimmt und wie ihm Nathan sein Verbrechen vorwirft [illegible]). Diese Scene, welche in einer prachtvollen offenen



Halle, mit dem Blick in das Freie, spielt, ist in überraschender Weise aufgefaßt. Nicht, wie man erwarten sollte, mit strafender Geberde, nicht etwa wie Samuel dem Saul auf Holbeins Rathhausbild, tritt hier der Prophet dem Könige entgegen, sondern knieend redet er zu David, der in vollem Königsornate vor ihm steht. Nur um so eindringlicher führt uns der Künstler dadurch die ganze Wucht dieses Momentes vor Augen; wir sehen, was es heißt, den mächtigen König entlarven und ihm seine Schuld in's Gesicht sagen. Seine Absicht hat der Künstler erreicht; der Stehende und Gekrönte ist doch unter beiden der Gebeugte. Was wir in der Entfernung sehen, betrifft die Ereignisse, welche der Schluß des Kapitels erzählt. An den Stufen der Halle langt der Bote Joabs an, der von David zur völligen Eroberung der Ammoniter-Hauptstadt Rabba Hülfe fordert, und ganz im Hintergrund zeigt sich der Kampf um die Stadt.

Es folgt das kluge Weib von Thekoa, das dem Absalon die Ver[illegible] seines Vaters erwirkt, Joab, der den Amasa meuchlerisch in der [illegible]mung ersticht, König David als Greis, vor dem Abisag, die schöne [illegible]e, die man ihm beigegeben, schmeichlerisch kniet. Nicht nur der Kopf,

dern auch die Hände des Alten sind voll Charakter. Späterhin, zum
gang des Psalters sehen wir endlich David noch einmal, in einer ganz
en Situation. Einsam weilt er im stillen Gemach, welches uns das
d einer Fürstenwohnung aus dem 16. Jahrhundert giebt. Ein prächtiger
rhang schmückt die Wand, Kissen liegen auf den Sitzen und auf dem
sterbrett, die Harfe hängt an der Wand. In einem prächtigen Lehn-
l sitzt der König am Tisch und schreibt seine Dichtungen nieder. „Wohl
, der nicht wandelt im Rath der Gottlosen, noch tritt auf den Weg der
der", so beginnt der erste Psalm, und deshalb erblicken wir durch das
ster zwei Pilger, welche die Straße der Gerechten ziehen. Salomo
scheint zunächst thronend und die Botschaft Hirams, des Königs zu Thrus,
fangend. Dann Salomo, der zu Gott um Weisheit fleht (Vgl. die
ildung). Seine ganze Gestalt ist auf das Feinste empfunden. Er kniet



dem siebenarmigen Leuchter allein in einer schönen Tempelhalle mit
ollem Durchblick, die ein Muster edlen Kirchenbaues im Renaissance-
ist. Der Tempel auf einem der folgenden Bilder, wo Salomo die
einde Israel segnet, erinnert mehr an romanischen Stil; der Gothik
geht Holbein stets aus dem Wege.

Erschütternd ist der Tod von Jerobeams Sohn Abia, sowohl der
Todeskampf des Knaben, als der Jammer des gekrönten Vaters neben
Bette und der dumpfe Gram seines eintretenden Weibes, die ver-
mt vom Propheten kommt mit dem finstern Bescheid, und weiß, daß

David sehen wir, wie er als Knabe den Goliath bezwingt, wie er sich die Kleider zerreißt, als ihm die Krone des todten Saul überbracht wird, wie von ihm der wackere Rittersmann Urias seine verrätherische Sendung entgegennimmt und wie ihm Nathan sein Verbrechen vorwirft (S. die Abbildung). Diese Scene, welche in einer prachtvollen offenen



Halle, mit dem Blick in das Freie, spielt, ist in überraschender Weise aufgefaßt. Nicht, wie man erwarten sollte, mit strafender Geberde, nicht etwa wie Samuel dem Saul auf Holbeins Rathhausbild, tritt hier der Prophet dem Könige entgegen, sondern kniend redet er zu David, der in vollem Königsornate vor ihm steht. Nur um so eindringlicher führt uns der Künstler dadurch die ganze Wucht dieses Momentes vor Augen; wir sehen, was es heißt, den mächtigen König entlarven und ihm seine Schuld in's Gesicht sagen. Seine Absicht hat der Künstler erreicht; der Stehende und Gekrönte ist doch unter beiden der Gebeugte. Was wir in der Entfernung sehen, betrifft die Ereignisse, welche der Schluß des Kapitels erzählt. An den Stufen der Halle langt der Bote Joabs an, der von David zur völligen Eroberung der Ammoniter-Hauptstadt Rabba Hülfe fordert, und ganz im Hintergrund zeigt sich der Kampf um die Stadt.

Es folgt das kluge Weib von Thekoa, das dem Absalon die Vergebung seines Vaters erwirkt, Joab, der den Amasa meuchlerisch in der Umarmung ersticht, König David als Greis, vor dem Abisag, die schöne Dirne, die man ihm beigegeben, schmeichlerisch kniet. Nicht nur der Kopf

dern auch die Hände des Alten sind voll Charakter. Späterhin, zum
ngang des Psalters sehen wir endlich David noch einmal, in einer ganz
en Situation. Einsam weilt er im stillen Gemach, welches uns das
ld einer Fürstenwohnung aus dem 16. Jahrhundert giebt. Ein prächtiger
rhang schmückt die Wand, Kissen liegen auf den Sitzen und auf dem
nsterbrett, die Harfe hängt an der Wand. In einem prächtigen Lehn-
el sitzt der König am Tisch und schreibt seine Dichtungen nieder. „Wohl
n, der nicht wandelt im Rath der Gottlosen, noch tritt auf den Weg der
nder", so beginnt der erste Psalm, und deshalb erblicken wir durch das
nster zwei Pilger, welche die Straße der Gerechten ziehen. Salomo
cheint zunächst thronend und die Botschaft Hirams, des Königs zu Thrus,
pfangend. Dann Salomo, der zu Gott um Weisheit fleht (Vgl. die
bildung). Seine ganze Gestalt ist auf das Feinste empfunden. Er kniet



dem siebenarmigen Leuchter allein in einer schönen Tempelhalle mit
vollem Durchblick, die ein Muster edlen Kirchenbaues im Renaissance-
ist. Der Tempel auf einem der folgenden Bilder, wo Salomo die
meinde Israel segnet, erinnert mehr an romanischen Stil; der Gothik
r geht Holbein stets aus dem Wege.

Erschütternd ist der Tod von Jerobeams Sohn Abia, sowohl der
e Todeskampf des Knaben, als der Jammer des gekrönten Vaters neben
Bette und der dumpfe Gram seines eintretenden Weibes, die ver-
mmt vom Propheten kommt mit dem finstern Bescheid, und weiß, daß

ihr Sohn sterben wird im selben Augenblick, wo sie den Fuß auf die Schwelle setzt. Dibdin*) berichtet, daß der Sterbende auf diesem Blatte das Original von Sir Joshua Reynolds Gestalt des sterbenden Cardinals Beaufort sei. Sehr hübsch ist ferner des Elisa Verspottung durch die Knaben, von großartigster dramatischer Auffassung Athalja, die den todtgeglaubten Joas vor sich erblickt. Rührend, und nicht ohne humoristischen Anflug, ist die Erblindung des Tobias. Von den Bildern aus Hiob gebührt dem ersten der Preis. Anziehend und schön componirt ist das figurenreiche Blatt, da Esther in köstlichem Aufzug vor des Königs Ahasverus Thron kommt und in seinen Augen Gnade findet. Der König war zu Holbeins Zeit der König von Frankreich, und so sind auch hier der Baldachin und Teppich des Thrones mit Lilien geschmückt. Die folgenden Blätter, zum Beispiel die Bilder zu Judith und die Darstellung des Thoren, von dem der 52. Psalm spricht, sind im Schnitt geringer. Das gilt auch von dem Bilde zum Hohen Lied, dem aber die Schönheit der Empfindung trotzdem einen eigenen Zauber verleiht. „Mein Freund ist hinab gegangen in seinen Garten, zu den Würzgärtlein, daß er sich weide unter den Gärten und Rosen breche. Mein Freund ist mein und ich bin sein, der unter den Rosen sich weidet**).“ An diese Stelle ungefähr hat der Maler gedacht. Im Gehege unter den Bäumen wandelt der königliche Jüngling hin, in prächtiger Tracht und mit der Lilienkrone auf dem wallenden Haar, in lauten Liebesklagen sich ergehend, und von ferne folgt ihm züchtig und sehnsüchtig die holde junge Maid. Ihre Haltung und ihre Art zu gehen, richten sich noch ganz nach den mittelalterlichen Anstandsregeln, die trotz veränderter Tracht und Sitte noch in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts ihre Geltung behielten. „Mit einem lîsen engen schrite kam si dort her geslichen“, wie der Dichter sagt, und „aufrecht, schön als eine Wünschelgerte“, wie man nach einer andern Stelle hinzusetzen darf, gewiß der richtige Vergleich, denn an eine biegsame Gerte mahnt sie uns auch beim Aufrechtwandeln. Die leise geschwungene Haltung, welche im Mittelalter Mode war, hat sie sich noch bewahrt. „Ir wunnecliches houbet Daz truoc si zühteclîche enbor“, ohne das vorgeschriebene Niederschlagen der Augen zu versäumen. Und auch die Vorschrift hat sie sich gemerkt: „Din cleider edel unde rich Trac vorne

*) The Bibliographical Decamerone. I. p. 178.

**) Cap. 6, 1 und 2.

mit der hende enbor, Daz si niht hangen in daz hor."*) Aber im Costüm ist nichts Mittelalterliches mehr, sondern ist die neue Pracht des 16. Jahrhunderts entfaltet, ganz in der Art, wie die schöne Zeichnung einer Schweizerdame es sehen läßt, die unser erster Band in Holzschnitt enthält**). Der breite runde Hut mit wallenden Federn sitzt schief auf dem schönen Haar. Das Oberkleid mit den bauschigen Aermeln schleppt stattlich nach, und indem die Dame es emporhebt, läßt sie ein reiches Unterkleid sehen. Der schöne Nacken ist frei und auch die Andeutung einer feinen Halskette ist zu bemerken. Ebenso charakteristisch wie ihre lässige Grazie und ihr vornehm-schleifender Gang ist das ungeschickte Trippeln und die vorgebeugte Haltung der Dienerin, die ihr folgt. — Holbein, indem er dies minnigliche Bild zu dem glühenden jüdischen Liebesgedicht erfand, hat sich unmittelbar von der Sprache der Leidenschaft und Sehnsucht, welche es redet, inspiriren lassen, ohne daß bei ihm eine Ahnung jener symbolischen Deutung auftauchte, welche die Theologen hineinzwängen möchten.

Beim Urtheil Daniels ist der dramatische Inhalt erschöpfend ausgedrückt, und der eben vorangegangene wie der kommende Moment sind im gegenwärtigen mit angedeutet. Der Knabe Daniel, der auf dem Richterstuhl steht, ist wirklich noch ein Kind, angethan mit demselben einfachen Kittel, welchen der kleine Hans Holbein und sein Bruder auf dem uns wohlbekannten Augsburger Bilde ihres Vaters tragen. Links, an den Stufen des Thrones, steht die gefesselte Susanne. Einer der Aeltesten, der eben seine Antwort gegeben, wird zur Rechten weggeführt, der Andere, von zwei Kriegern in römischer Tracht gehalten, steht vom Schuldbewußtsein getroffen dem klugen Knaben gegenüber, der seine Frage an ihn thut, und die Wirkung von Daniels Einfall spricht sich bereits in den nachkommenden und überraschten Gesichtern der Anwesenden aus. Weit feiner in der Ausführung ist Daniel in der Löwengrube. Ruhig und schmiegsam wie treue Hunde umgeben die höchst naturwahr gezeichneten Thiere den knieenden Mann, der voll Gottvertrauen emporblickt zum Propheten Habakuk, welchen der Engel des Herren eben am Schopfe zu ihm nieder-

*) Troj. 7515, 20006, 19902, 15134. Diese Stellen sämmtlich citirt in der trefflichen Habilitationsschrift von Dr. Alwin Schultz: „Quid de perfecto corporis humani pulchritudine Germani saeculi XII^mi et XIII^mi senserint", Breslau 1866.

**) S. 254.

den Kopf eines Folioblattes mit Text gebildet zu haben. Die Feinheit und Meisterschaft des Schnittes, so ganz von der groben und derben Ausführung fliegender Blätter vorher und nachher verschieden, zeigt, daß Hans Lützelburger der Formschneider war, mit dessen beglaubigten Arbeiten diese völlig übereinstimmen. Von dem ersten Blatt kennen wir drei Exemplare, im Museum zu Basel, im Kupferstichcabinet der Königin Marie zu Dresden und in der Bodleian Library zu Oxford, vom andern Blatt zwei, einen geringeren Abdruck im Berliner, einen besseren im Britischen Museum*).

Das erste Blatt ist gegen denjenigen Mißbrauch, welcher Luthers Auftreten hervorrief, gegen den Ablaßwucher, gerichtet. Am Ende einer Kirchenhalle, welche überall, an Chorstühlen und Teppichen, das Wappen der Medici zeigt, thront Papst Leo X.**), von Cardinälen und Bischöfen umgeben, und legt einem knieenden Dominikaner die Ablaßbulle in die Hand. Im Vordergrunde, in den Chorstühlen sitzen verschiedene geistliche Herren, kostbare Pfaffen-Gesichter, wie Holbein sie unvergleichlich zu geben versteht. Der feiste Chorherr zur Rechten legt dem knieenden Burschen, dessen Beichte er hört, die Hand auf das Haupt und weist recht nachdrücklich auf den Opferkasten hin. Eine Bürgerfrau — ganz in der ehrbaren Tracht, wie sie Dürers Handzeichnung in der Albertina mit dem Vermerk „Also gett man zw Nörmerk In die Kirchn" zeigt — thut eben schon ihr Scherflein hinein. In der Mitte aber steht ein Tisch, an welchem drei Dominikaner mit dem Ausfertigen und Verkaufen der Ablaßbriefe beschäftigt sind. Der eine sieht die Frau, welcher er das Document verabfolgt, mit etwas gar zu wohlgefälliger Miene an, der zweite hält den Brief noch zurück und überrechnet erst habgierig das Geld, welches der einfältige Käufer auf den Tisch zählt, der dritte, gerade im Schreiben begriffen, weist schroff und kalt den Bettler zurück, der sich auf seiner Krücke herbeischleppt, und, obwohl er kein Geld zum Bezahlen hat, um Ablaß seiner Sünden bittet. Zur Linken aber, im Freien, als wären sie herausgetreten aus der Kirche, in der man mit der göttlichen Gnade Handel treibt, beugen sich die wahren Bußfertigen vor Gott. Ueberwältigt vom Gefühl der Reue hat sich David

---

*) Sollte Mr. Wornum die Mappe Holbein'scher Holzschnitte im Print Room des British Museum gar nicht gesehen haben? Es ist seltsam, daß er dies in die Augen fallende Blatt mit keiner Silbe erwähnt.

**) Vielleicht auch erst Clemens VII., wenn man annehmen will, daß dies Bild erst nach 1523 entstanden sei.



Photoxylographie v. KNAUS BASEL

Der Ablaßhandel.

(Holzschnitt.)

den Boden geworfen, mit gefalteten Händen und im brünstigen Gebet
orblickend steht hinter ihm der götzendienerische König Manasse, von
es in der Schrift heißt: „Und da er in der Angst war, flehete er
dem Herrn, seinem Gott, und demüthigte sich sehr vor dem Gott
er Väter *).“ Ihrem Beispiel folgt der „offen Synder“, der gesenkten
ptes, zerknirscht und in zerrissenem Gewande, wie der verlorene Sohn
Gleichniß geschildert wird, mit aller Kraft um Vergebung fleht. Gegen
breitet aus den Wolken der allmächtige Vater liebreich seine Arme aus.
Hier weht der Geist, der Luthers erstes Auftreten gegen den Ablaß-
del erfüllt: die Buße, welche Christus lehre, sei nicht eine solche, die
der hochmüthigste Heuchler äußerlich thun könne, sondern im Geist
in der Wahrheit sei sie zu verrichten. Diese Buße könne ein jeglicher
seinem Stande thun, der König in seinem Purpur und der Geistliche
seinem Ornat, ebensogut als der Bettler in seiner Armuth, und keines
iesters Vermittelung sei dazu nöthig, sondern allein auf den Glauben
me es an **). In diesen Ton stimmt jetzt die Kunst ein, wie es die
lsthümliche Flugschriftenliteratur gleichzeitig thut, oder wie Hutten in
er „clag und vermanung gegen dem gewalt des bapsts“ sagt:

„Gott hats gegeben alls vmbsunst
Vnd mag nit sein der göttlich gunst
Wo man die Sakrament verkaufft.
Kein hat gott nye vmbs gelt getaufft.
. . . .
Denn wo man sölichs koufen möcht,
das reychtumb mer dann armut döcht,
so wer nit war das gott hatt gseyt,
den armen sey sein reych bereit.
Wo bleibt nun Bäpstlich hinderlist,
durch den man überschwetzet ist
zu kauffen ablas vnd genad,
vff das man vns des gelts entlad ***).“

Eben so frei und klar, wie Huttens Worte zu sein pflegen, ist Hol-
s bildliche Darstellung. Eben so scharf, keck und unumwunden geht er

*) II Chronika 33, 12.
**) Sermon vom Sacrament der Buße. 1518. — Vgl. C. Hagen. II. S. 18 f.
***) Ulrichs von Hutten Schriften. Herausg. v. Böcking. III. S. 486 f.

dem Schaden auf den Grund, und ebenso sicher weiß er auch d
gang von der beißenden Satire zur ernsten Sprache der Ueberz
finden, wie sie eine große Seele redet. Stellt er doch beides i
blatt kühn und einfach neben einander, aber auch mit so hohem E
daß der Beschauer keine Kluft dazwischen empfindet.

Das zweite Blatt — „Christus vera lux" nach dem I
schen Verzeichniß — zeigt in der Mitte einen prächtigen, mit Ap
bildern und den evangelistischen Zeichen geschmückten Leuchter, au
eine brennende Kerze erhebt. Zur Linken steht Christus und
großartiger Geberde darauf hin, als wollte er sagen: „Ich bin d
Licht." Andächtig und zur Nachfolge bereit hört eine Grupp
Volkes ihm zu, Männer und Weiber, einfache Bürgersleute,
barfüßige Bettler und der wackere Bauersmann mit dem Dresch
der zerlumpten Hose, aus welcher das Knie hervorschaut, ganz
sich in Manuels Fastnachtspielen die Bauern Heini Filzhut
Pflegel denkt; endlich das Bauernweib, welches die Reihe schließt
über aber wendet der gesammte Klerus dem Licht und dem He
Rücken, der Papst, der Bischof, die Chorherren und die Mönche
und jedes Kleides, mit geschlossenen Augen, so daß keiner sieht,
tritt, und jeder sich nur an seinen Vordermann hält, ziehen sie da
vorauf aber Plato und Aristoteles, durch das Türkencostüm a
charakterisirt; der erste ist schon in den Abgrund gefallen, und
stürzt ihm eben nach.

Hier spricht sich bereits die veränderte Stimmung aus, d
Seite der Reformation sich allmälig geltend machte. Aristoteles
als Leuchte der Scholastiker; wenn aber er und Plato hier in di
als die Führer auf dem Pfade zum Abgrund dargestellt werden,
ein Zeugniß für jene Spaltung, die zwischen den ehemaligen
genossen, den Reformatoren und den Humanisten jetzt eintrat, j
achtung der classischen Studien, welche unter den Theologen
Lehre immer mehr überhand nahm, selbst von Luther getheilt w
Männern wie Erasmus, ja sogar Melanchthon, tiefe Bekümm
reitete*). Bei Holbein ist das eine Aeußerung des volksmäßigen
welches in nationaler Einseitigkeit sich gegen die classische Lite
etwas Fremdes sträubt, überhaupt jetzt immer radicaler wird un

*) Vgl. Bd. I. S. 270.



Christus das wahre Licht.

(Holzschnitt.)

Woltmann, Holbein und seine Zeit.

ch in der Erbitterung gegen den Klerus über jedes Maß hinausgeht*). n dem Bilde sehen wir auch den Bauer seine Rolle spielen; die Zeit ist icht fern, wo er noch ganz anders auftritt und statt des Dreschflegels is Schwert in die Hand nimmt.

Diesen Holzschnitten ist eine Handzeichnung, ziemlich von gleicher Breite wie jene, aber nicht so hoch, in der Sammlung zu Erlangen nzureihen: der Papst von Gewappneten umgeben und auf einer Sänfte etragen, kommt in prächtigem Zuge einher. Ihm entgegen zieht Christus, emüthig auf einer Eselin reitend und von den Aposteln geleitet. An der Sänfte des Papstes steht die Jahreszahl 1524. Aus demselben Jahre ammt der erste Druck eines Fastnachtschimpfes gleichen Inhalts von Nicolaus Manuel, welcher die Anregung zu dieser Darstellung gegeben at. Dies Spiel war zu Bern im Jahre 1522 aufgeführt worden und steht aus einem Zwiegespräch der beiden Bauern Rüde Fogelnest und Ienwe Pflug, welche die Aufzüge vom Papst und von Christus kommen hen und in volksmäßig derben Versen ihre Meinung darüber äußern**).

Solche religiösen Satiren werden wir auch aus Holbeins Englischer Periode kennen lernen. Einen gleichen Ton schlägt der Maler auch in manchen Theilen seines Hauptwerkes, den „Bildern des Todes“, an.

---

*) C. Hagen III. S. 13 ff.

**) Grüneisen, N. Manuel S. 393. — Der Verfasser kann diese Notiz indeß nicht me Vorbehalt geben. Die Uebereinstimmung von Bild und Gedicht fordert zu erneuter rüfung auf, ob auch das Blatt nicht vielleicht von Manuel selbst herrühre. Der Verfer hat die Zeichnung vor mehreren Jahren gesehen, als er von N. Manuel noch keine reichende Kenntniß hatte und auch in seinen Holbein-Studien noch nicht weit genug mmen war, um für seine damalige Kritik jetzt in allen Fällen einstehen zu können.

III.

Todesbilder und Todtentänze. — Was Sandrart von Holbeins Todesbildern und dem Urtheil des Rubens darüber erzählt. — Die antike und die mittelalterliche Auffassung. — Die ascetische Auffassung des Mittelalters wird durch die Zeitverhältnisse gesteigert. — Bilder von der Vergänglichkeit in den Kirchen. — „Die drei Todten und die drei Lebenden“ in Dichtung und Bild. — Triumph des Todes zu Pisa und zu Clusone. — Der Tod als fortraffender und niederwerfender Dämon. — Die ironische Auffassung gewinnt neben der einfach-ernsten Platz. — Das Sterben dargestellt durch Spiel und Fest. — Der Todtentanz. — Das ursprünglich mildere und das nachmals überwiegende ironische Element in diesem. — Der Todtentanz anfänglich ein Drama. — Verschiedene Denkmäler. — Die beiden Todtentänze zu Basel. — Freiere Gestaltung solcher Gegenstände durch die bildenden Künste. — Mannigfache Todesbilder von Dürer, Manuel, Burgkmair und Anderen. — Das komische Element in Todesbildern und Todtentänzen. — Humor und Satire. — Der Tod als Gleichmacher. — Die Satire auf politischem und auf kirchlichem Gebiet. — Der Todtentanz zu Bern. — Manuel und Holbein.



b zwar Joachim von Sandrart nicht viel genaue Nachrichten über Holbein zu geben im Stande ist, bringt er doch am Schluß seiner kurzen Lebensbeschreibung des Malers eine recht hübsche Notiz an, die da beweisen soll, wie hoch derselbe auch von den Künstlern des 17. Jahrhunderts im Norden wie in Italien geachtet worden sei. Im Jahr 1627, als Sandrart bei Honthorst zu Utrecht in der Lehre war, kam der große Peter Paul Rubens zum Besuch dorthin, und dann gaben ihm Honthorst und sein Schüler das Geleite bis Amsterdam. Unterwegs im Schiff aber haben sie „in dem Büchlein Holbeins über dem gezeichneten Todtentanz speculirt“. Es ist ein Bild, das die Phantasie sich gern weiter ausmalt, die drei Männer in der langsam hingleitenden Trekschuit mit dem kleinen Buche beschäftigt, und

ihnen der durch ganz Europa berühmte Malerfürst, welcher den
a die Vorzüge dieser Compositionen auseinandersetzt. Rubens, berichtet
art, habe selbigen Todtentanz sehr hoch gelobt, ihm den Rath gegeben,
Jüngling sollte sich das Büchlein wohl befohlen sein lassen, auch er
habe es in der Jugend nachgezeichnet. Und im Anschluß hieran habe
Rubens fast den ganzen Weg lang über Holbein, Dürer und andere
Teutschen einen löblichen und schönen Discurs geführt.

olbeins Todtentanz, oder — wie man richtiger, im Anschluß an den
nglichen Titel, sagt — seine Bilder des Todes stehen in Hinsicht
nstlerischen Erfindung als sein Hauptwerk da. Nichts Anderes war
ande, ihm solchen Ruhm zu sichern, seinen Namen so weit zu ver-
. Selbst in Epochen, deren künstlerische Auffassungsweise weit von
nigen entfernt war, vergaß man darauf nicht, und in seiner eigenen
war dies Werk über alle Länder des westlichen Europa verbreitet.
Gegenstande, der seit einigen Jahrhunderten in diesen Ländern die
asie des ganzen Volkes beschäftigte, hat Holbein in dieser Folge kleiner
nitte das schönste und abschließende Gepräge gegeben*).

Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas
Regumque turres . . .

Diese Worte des Horaz schrieb Francis Douce als Motto vor
nglisches Buch über den Todtentanz. Dennoch hat die Auffassung
mischen Dichters mit den Vorstellungen des Todes, welche das Mittel-

---

Literatur: Jakob Grimm, Deutsche Mythologie. Göttingen 1835 (und 1844) Cap. Tod. — Gabriel Peignot, Recherches historiques et littéraires sur les danses orts et sur l'origine des cartes à jouer . . . Dijon et Paris 1826. — Francis The Dance of Death. London 1833. — C. Grüneisen, Beiträge zur Geschichte rtheilung der Todtentänze, Kunstblatt 1830, Nr. 22 bis 26. — Naumann, od in allen seinen Beziehungen. Dresden 1844. — E.-H. Langlois, Essai histo-philosophique et pittoresque sur les danses des morts, 2 vol. Rouen 1851. — ernagel, der Todtentanz, in Haupt's Zeitschrift für Deutsches Alterthum. Bd. ipzig 1853 (von wesentlicher Bedeutung). — H. F. Maßmann, Literatur der änze. Leipzig 1840. — Derselbe, Die Baseler Todtentänze. Stuttgart und Leipzig mit Atlas. — Jubinal, Danse des morts de la Chaise-Dieu. Paris 1841. — ke, Der Todtentanz in der Marienkirche zu Berlin. Berlin 1861. — J. G. Hilscher, esdener Todtentanz. 1705. — Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutsch- s. w. IV. S. 117. — Ueber den Tod bei den Alten, zusammenfassend: Jul. De mortis apud veteres figura. Bonn 1866. (Herrn Dr. Lessing verdankt der r auch persönlich die Orientirung in dieser Hinsicht).

alter sich bildete, nichts gemein. Beim Gedanken an den bleichen Tod, der den Hütten der Armen wie den Burgen der Könige naht, mahnt Horaz den Freund, das Haupt zu bekränzen und das Leben desto voller zu genießen. Den Griechen und Römern ist der Tod ein milder Genius, der nicht selbst das Leben raubt, sondern als ein Bote naht, um das Ende zu verkünden. Auf den Grabsteinen bringen sie am liebsten das Bild des Abschiedes an. Der Scheidende reicht den Seinigen zum letzten Mal die Hand, wehmuthsvoll doch ruhig, und nicht entrissen wird er ihnen; er wendet sich und geht. Ein herberer Ton klingt freilich bei einem Gebrauch der alten Aegypter an, von welchem Herodot erzählt, und der, nach des Petronius Schilderung vom Gastmahl des Trimalchio, ähnlich auch in der Römischen Kaiserzeit bestand, dem Herumzeigen eines Todtenbildes bei festlichen Gelagen. Aber auch hier schloß sich eine Mahnung an, welche nicht verschieden ist von der des Horaz: „Wenn Du diesen anschauest, so trink' und freue Dich, denn einst wirst Du sterben und werden wie er*)". Wie wenig die christliche Geistesrichtung eine solche Auffassung überhaupt verstehen konnte, zeigt der Bericht über die Aegyptische Sitte, wie wir ihn in einem Buche, das nicht einmal dem Mittelalter, sondern schon dem 16. Jahrhundert angehört, in Sebastian Münsters „Cosmographey" finden. Da wird die Sache gerade in ihr Gegentheil gewendet. „Ir brauch ist gewesen" — so heißt es — „wan sie zu sammen seind kommen in ein wirtschafft das einer hat getragen auff einem stecken ein geschmeltzt todten bild, eins oder zweier elenbogen lang, vnd sprach zu den disch genossen: Sehen zu, also wie diser müssend ir werden nach eüwerem todt, darumb trincken vnd freüwen euch nit zu vil".

Nach der christlichen Vorstellung ist es nicht das irdische Leben, in welchem die Bestimmung des Menschen sich erfüllt. Aus einer Welt des Vorbereitens und der Prüfung ist der Blick des Christen in eine höhere

---

*) Herodot, II. 78: *Ἐν δὲ τῇσι συνουσίῃσι τοῖσι εὐδαίμοσι αὐτῶν, ἐπεὰν ἀπὸ δείπνου γένωνται περιφέρει ἀνὴρ νεκρὸν ἐν σορῷ ξύλινον πεποιημένον, μεμιμημένον ἐς τὰ μάλιστα καὶ γραφῇ καὶ ἔργῳ, μέγαθος ὅσον τε πάντῃ πηχυαῖον ἢ δίπηχυν, δεικνὺς δὲ ἑκάστῳ τῶν συμποτέων λέγει· Ἐς τοῦτον ὁρέων πῖνέ τε καὶ τέρπευ· ἔσεαι γὰρ ἀποθανὼν τοιοῦτος.*

Petronius 34: Potantibus ergo et accuratissimas nobis laetitias mirantibus, larvam argenteam attulit servus sic aptatam, ut articuli ejus vertebraeque laxatae in omnem partem verterentur. Hanc quum super mensam semel iterumque abjicisset et catenatis mobilis aliquot figuras exprimeret, Trimalchio adjecit:

„Heu, heu nos miseros quam totus homuncio nil est!
Sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus.
Ergo vivamus, dum licet esse bene.

Welt gerichtet, da ihm Vergeltung für seinen irdischen Wandel zu Theil wird. Eine solche religiöse Auffassung hätte — wie man denken sollte — desto entschiedeneren Grund gehabt, das Scheiden aus dem Erdenleben unter einem tröstlichen Bilde vorzustellen. Und doch war es erst einem Maler unserer Zeit vorbehalten, einen Bildercyklus dieses Inhaltes zum Schmuck eines Friedhofes zu entwerfen. Cornelius erfand für das Berliner Camposanto die Bilder, welche, beginnend mit Christi und seiner Apostel Wirken auf Erden, des Heilands Siege über den Tod und, im Anschluß daran, die Prophezeiungen von den letzten Dingen darstellen, Compositionen, deren gemeinsame Grundidee das Wort des Apostels bildet: „Tod, wo ist dein Stachel, Hölle wo ist dein Sieg?“ Das Mittelalter betonte ausschließlich die andere Seite, welche die Erwartung eines Jenseits hat. Dieser Gedanke ist freilich die Hoffnung des Armen und der Trost des Dulders, aber das Jenseits bietet nicht blos Seligkeit und himmlische Freuden, sondern hier harrt ein strenges Gericht, welches die Erwählten von den Verworfenen scheidet, und denjenigen, der in seinen Sünden dahingegangen ist, der ewigen Verdammniß anheimgiebt. Für diese Auffassung ist wohl eine ernste Mahnung in den Tod geboten, dessen Nahen der Mensch nicht wissen kann, und für den es allezeit gerüstet zu sein gilt.

In dem mittelalterlichen Erzählungsbuche Gesta Romanorum*) fragt der König einen Philosophen: Was ist der Mensch? Dieser antwortet: Der Mensch ist ein Sklav' des Todes, ein Gast der Erde, ein vorüberziehender Wanderer. Ein Sklav' des Todes ist er, denn er kann der Hand des Todes nicht entfliehen, dem kommen alle seine Anstrengungen zu Nutze und von ihm empfängt er Lohn oder Strafe, wie er es verdient. Ein Gast der Erde ist der Mensch, denn wie er gekommen ist, so geht er, und man vergißt sein alsbald. Ein vorüberziehender Wanderer ist er, denn ob er schlafe oder wache, ob er esse oder trinke, oder sonst etwas Anderes thue, immer zieht er dem Tode entgegen. In einem Buche aus dem 15. Jahrhundert, dem Gespräch zwischen dem Tode und einem Wittwer, der ihn zur Rede stellt**), kommt die Stelle vor: „Alsbald ein Mensch geboren wird, alsbald hat er den Leihkauf getrunken, daß er sterben muß.“***).

*) Cap. 36.

**) Bamberg, bei Pfister, um 1460. Passavant, Peintre-Graveur. I. S. 58. „Die Klagen gegen den Tod.“ Doch ein typographisches Werk, nicht, wie Passavant angiebt, ein xylographisches.

***) Wir würden sagen: „das Handgeld empfangen“. Ueber das Leihkauftrinken beim Abschluß eines Geschäftes vgl. Bd. I. S. 103.

Diese Beschäftigung der Phantasie mit dem Tode nahm seit dem 14. Jahrhundert eine andere Gestalt an als bisher. Das Unglück und Elend, welches in diesen Epochen mehr als je die Völker des Abendlandes heimsuchte, steigerte auch in dieser Hinsicht die ascetische Auffassung mehr und mehr. Die großen Ziele und Ideen des mittelalterlichen Lebens waren dahin, und eben erst begannen sich die Ideen einer neuen Zeit zu bilden, aber nur mühsam und allmälig drangen sie durch, noch setzte das Alte, wenn auch verfallen und abgestorben, einen zähen Widerstand entgegen. Die alten Mächte, Pabstthum, Kaiserthum, Ritterthum waren gesunken, die Kräfte aber, welche den staatlichen Verhältnissen neue Grundlagen verschaffen sollten, hatten sich noch nicht entwickelt und befestigt. Zügellosigkeit herrschte auf allen Gebieten, maßlose Festlust, schrankenlose Ausschweifungen der Sinnlichkeit nahmen immer mehr überhand. Keine feste staatliche Ordnung vermochte der Herrschaft roher Gewalt, der Räuberei, der Sittenlosigkeit Einhalt zu thun. In dieses Leben voll Uebermuth und Willkür, voll Saus und Braus brachen aber die Schrecken des Todes desto furchtbarer herein. Daß sie damals in so entsetzlicher Gestalt, wie kaum jemals, nahten, haben wir uns bereits früher klar gemacht*). Zu den fortwährenden Kriegen, den Gewaltthaten und dem Blutvergießen, welches die Menschen übten, kamen die mannigfachsten Schrecknisse der Natur, Hungersnöthe, verheerende Seuchen hinzu, und in der Mitte des 14. Jahrhunderts hielt der Schwarze Tod seinen gräßlichen Triumphzug durch Europa. Der Angst und dem Gedanken an dieses Elend zu entgehen, gab man sich einerseits dem Sinnentaumel desto stürmischer hin, andererseits aber glaubte man sich von Gottes Strafgerichten getroffen und suchte in Zerknirschung und Buße Heil, welche sich oft bis in die widerlichsten Formen der Ekstase verirrten. Die eindringlichsten Bußpredigten aber, die zum Volke in der sinnlich vernehmbarsten Form sprachen, waren jene bildlichen Darstellungen, welche die Vergänglichkeit des Irdischen, die Allgewalt des immer nahen Todes verkündigten.

In den manigfaltigsten Gestalten wird dieses Thema behandelt. An vielen Orten hing in den Kirchen ein auf Leisten gespanntes Tuch an einer Schnur herab, auf einer Seite einen schönen Jüngling und eine Jungfrau enthaltend, die sich im Spiegel beschauen, auf der andern aber das Bild des Todes, mit Schaufel oder Sense, der Körper von Würmern und

*) Band I. S. 7, S. 38.

chlangen umwunden. Jeder Luftzug dreht das Bild um und so zeigt sich r schnelle Wechsel zwischen Leben und Tod[1]). Ein Tafelbild verwandter t, aus dem Jahr 1383, war zu Minden vorhanden, die Worte „vanitas nitatum“, sowie Deutsche Verse standen über den Bildern. Und einen klang an solche Darstellungen bietet auch eine schöne holzgeschnitzte ruppe aus dem Schluß des 15. Jahrhunderts in der Ambraser Sammlung Wien[2]). So schildern bereits die Dichter des 13. Jahrhunderts die elt als ein vorn schön gebildetes, hinten aber halb verwestes, von ürmern zerfressenes Weib[3]), und in dieser Gestalt sehen wir sie auch in em Standbilde an St. Sebald zu Nürnberg dargestellt[4]).

Verwandten Geistes ist das gleichfalls bis in das 13. Jahrhundert zurückhende Gedicht der drei Todten und drei Lebenden (les dis des trois ors et trois vifz). Einem Einsiedler erscheinen erst drei Todte und un sieht er drei Lebende kommen, zu Pferd und in glänzender Tracht ar trois cheuaux trois biaux hommes vis). Entsetzen ergreift diese, s ihnen die furchtbaren Gespenster in den Weg treten und zurufen: Was ihr seid, das waren wir, was wir sind, das werdet ihr!“ Der omme Bruder aber kommt und knüpft daran seine Ermahnungen, an die ergänglichkeit alles Irdischen zu denken. Eben dieses Gegenstandes bemächtigt h die bildende Kunst. Sie verwendet ihn zu monumentalen Malereien, n denen ein frühes Beispiel sich in der Thurmhalle der Kirche zu Badeneiler befindet[5]), sie stellt ihn in Holzschnitten dar.

Dies Motiv kommt auch in Italienischen Darstellungen vor. as berühmte, der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts angehörende Wandld des Camposanto zu Pisa, „der Triumph des Todes“[6]), zeigt r Linken einen stattlichen Jagdzug, der durch eine Schlucht gezogen kommt, ei Fürsten hoch zu Roß voran. Da stutzen plötzlich die Thiere und von

---

[1]) Hilscher S. 11.

[2]) Drei nackte Figuren, Jüngling, Jungfrau, scheußliches altes Weib, unter einer piel zum Drehen, so daß sich stets eine nach der andern zeigt. Vgl. Schnaase, Mittilungen der K. K. Centralcommission, 1862, S. 241 fg. — W. Lübke, Geschichte der lastik. S. 581.

[3]) J. Grimm, Deutsche Mythologie, 1835, S. 494.

[4]) Schnaase a. a. O.

[5]) Aufgefunden von W. Lübke. Vgl. dessen Aufsatz in der Beilage der Allgemeinen itung im Herbst 1866. — Andere Denkmäler beschrieben bei Langlois II. 185 bis 190.

[6]) Nach früherer Annahme von Orcagna, nach Crowe and Cavalcaselle, History of inting in Italy (I. 446, II. 130 fg.) von Pietro Lorenzetti — Vgl. die Beschreibung Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, VII. S. 433 fg.

Entsetzen werden die Reiter ergriffen, denn drei halbverweste kronentragende Leichen liegen in offenen Särgen vor ihnen da, von der Höhe aber, wo er mit den Gefährten in stillem Frieden wohnt, ist ein greiser Einsiedler herabgestiegen und richtet seine ernsten Worte an die Mächtigen dieser Welt. Aber dem großartigen Toskanischen Künstlergeist war diese Darstellung von der Vergänglichkeit und den Schrecken des Todes noch nicht genug. Die zweite Hälfte des Bildes, durch steile Felsgebirge von der ersten geschieden, enthält noch eine andere, größere Ausprägung derselben Idee. Auf einer Rasenbank, unter Orangenbäumen, weilt eine reichgeschmückte Gesellschaft vornehmer Männer und Frauen, plaudernd, den Jagdfalken auf der Faust, das Hündchen im Schoße streichelnd, auf Geigen- und Citherklang lauschend. Sie ahnen das furchtbare Verhängniß nicht, das ihnen mit Sturmeseile naht. Durch die Luft fliegt gerade auf sie zu ein gewaltiges Weib mit Fledermausflügeln und wehendem Haar, der Tod (la morte), mit beiden Händen die Sense schwingend. Schon sind unter ihr Könige, Fürsten, Päpste, Bischöfe, vornehme Frauen hingesunken, um deren Seelen in Kindergestalt sich Engel und Teufel streiten, aber die Bettler und Krüppel, die sie um Erlösung aus ihrem Elend anflehen, erhört die Todesgöttin nicht, sondern stürmt unaufhaltsam ihrem neuen Ziele zu, um wieder mitten unter Freude und Lebensgenuß, wo man ihrer am wenigsten denkt, hereinzubrechen.

Einen Triumph des Todes, der auf seinen Wegen über alles Lebende hinsaust und es niedermäht, hatte auch Petrarca geschrieben, eine Vorstellung, die im 16. Jahrhundert auch die Deutsche Kunst, z. B. Georg Pencz, im Anschluß an den Dichter, zum Gegenstande wählt. Eine derartige Auffassung des Todes, der als mächtiger Dämon oder als siegreicher Herrscher erscheint, ist in Italienischen Darstellungen gewöhnlich. Großartig ist ein Frescobild dieses Inhaltes aus dem Beginn des 15. Jahrhunderts, das die Außenwand der Chiesa de' Disciplini zu Clusone im Gebiet von Bergamo schmückt*). Am Sockel ist ein Todtentanz, wie wir ihn gleich im Norden kennen lernen werden, angebracht, und auch die Geschichte der drei Todten und drei Lebenden klingt im Hauptbilde darüber an. Zur Linken wird das Gemälde durch drei edle Jünglinge im Jagdaufzug geschlossen; dem Ersten ist eben der Pfeil des Todes in das Herz geflogen, und die beiden andern

*) Trionfo e danza della Morte ... a Clusone etc., con osservazioni storiche ed artistiche di Giuseppe Vallardi. Milano 1859 (mit Lithographie des Bildes v. Terzaghi).

n schnell, doch vergeblich ihre Rosse um. Aber die drei Gerippe selbst
n einen weit gewaltigeren Platz ein. Sie stehen auf einem mit vor-
n Leichen gefüllten Sarkophag, das mittlere mit Königsmantel und
geschmückt, die beiden andern mit dem Bogen und einer Arkebuse
beiden Seiten zielend. Unter ihnen knieen Geistliche und Laien, Papst
Kirchenfürsten, Könige, Grafen und Doge; sie bieten dem furchtbaren
n ihre Kronen und ihr Gold, aber umsonst, schon sind viele aus
Reihen als Leichen zu Boden gestürzt und auf den Schriftbändern,
das mittelste Gerippe hält, stehen die Verse:

> Giunge la morte piena de egualeza
> Sole ue uoglio e non uostra richeza
> Digna mi son de portar corona
> E che signoresi ogni persona.

Um eine Uebersetzung, freilich ohne eine Ahnung Italienischer Klang-
zu wagen:

> Hier komm' ich, der Tod, übe gleiches Gericht,
> Ich will nur euch selbst, euer Gold will ich nicht,
> Die Krone zu tragen halt' ich mich werth,
> Ob aller Welt ist mir Herrschaft bescheert.

In solcher Herrschergestalt tritt der Tod auch in manchen Werken der
chen Kunst auf, so in der schon erwähnten Klage des Wittwers,
rch den Tod seines Weibes beraubt ist, und denselben nun zur Rechen-
zieht, bis Christus endlich den Streit der beiden entscheidet. Da
der Mensch den Tod mit „Ihr“ und mit „Herr“ an, während dieser
n „du“ sagt nnd von sich selbst mit „wir“ spricht, im Plural der
tät. Uebereinstimmend damit sitzt in den Holzschnitten dieses Buches
od auf dem Throne, mit Krone und Purpurmantel angethan, Hacke
Schaufel in der Hand. Unter diesen Bildern kommt auch, wie in
ne, die Scene vor, da Papst und Kaiser ihre Kronen, der Reiche
Seckel knieend darbieten, um sich vom Tode loszukaufen. Ein anderer
hnitt dieses Buches zeigt den Tod als Mäher, unter dessen Sense
nd Jung, Mann und Weib fallen, und dann als Schützen zu Pferde,

ch in der Erbitterung gegen den Klerus über jedes Maß hinausgeht*).
n dem Bilde sehen wir auch den Bauer seine Rolle spielen; die Zeit ist
icht fern, wo er noch ganz anders auftritt und statt des Dreschflegels
is Schwert in die Hand nimmt.

Diesen Holzschnitten ist eine Handzeichnung, ziemlich von gleicher
reite wie jene, aber nicht so hoch, in der Sammlung zu Erlangen
nzureihen: der Papst von Gewappneten umgeben und auf einer Sänfte
etragen, kommt in prächtigem Zuge einher. Ihm entgegen zieht Christus,
emüthig auf einer Eselin reitend und von den Aposteln geleitet. An der
Sänfte des Papstes steht die Jahreszahl 1524. Aus demselben Jahre
tammt der erste Druck eines Fastnachtschimpfes gleichen Inhalts von
Nicolaus Manuel, welcher die Anregung zu dieser Darstellung gegeben
at. Dies Spiel war zu Bern im Jahre 1522 aufgeführt worden und
esteht aus einem Zwiegespräch der beiden Bauern Rüde Fogelnest und
Cleywe Pflug, welche die Aufzüge vom Papst und von Christus kommen
ehen und in volksmäßig derben Versen ihre Meinung darüber äußern**).

Solche religiösen Satiren werden wir auch aus Holbeins Englischer
Periode kennen lernen. Einen gleichen Ton schlägt der Maler auch in
manchen Theilen seines Hauptwerkes, den „Bildern des Todes", an.

---

*) C. Hagen III. S. 13 ff.

**) Grüneisen, N. Manuel S. 393. — Der Verfasser kann diese Notiz indeß nicht
ohne Vorbehalt geben. Die Uebereinstimmung von Bild und Gedicht fordert zu erneuter
Prüfung auf, ob auch das Blatt nicht vielleicht von Manuel selbst herrühre. Der Ver-
fasser hat die Zeichnung vor mehreren Jahren gesehen, als er von N. Manuel noch keine
ausreichende Kenntniß hatte und auch in seinen Holbein-Studien noch nicht weit genug
gekommen war, um für seine damalige Kritik jetzt in allen Fällen einstehen zu können.

Der dürre Cumpan mit dem grinsenden Schädel, welcher sich jedem gesellt — meist ist er noch kein wirkliches Gerippe — erscheint hier eigentlich nicht als die Personification des Todes, als ein Dämon oder Gott, vielmehr — nach Art der älteren Darstellung von den drei Todten und drei Lebenden — ist es nicht „der Tod“ selbst, sondern es sind Verstorbene, welche die Lebendigen abrufen. Es ist wirklich ein „Todtentanz“ kein „Todestanz“. In der französischen „Dans macabre“ paart sich, „le mort“ mit den männlichen, „la morte“ mit den weiblichen Personen. —

„ . . Da regt sich ein Grab nach dem anderen dann,
Sie kommen hervor, ein Weib da, ein Mann“ . . .

— ganz wie es in Goethes Ballade heißt; denn auch im Bilde ist meist das Geschlecht noch kenntlich, die Frauen ergreift gewöhnlich eine Todesfigur mit hängenden, von Würmern zerfressenen Brüsten und mit langen, flatternden Haaren am Schädel. Als seines Gleichen gesellt der grauenhafte Gefährte sich zu einem jeden, und die Todten äffen den Lebenden in Tracht und Geberde nach, wie die Thiere den Menschen in der Fabel*). — Diese Auffassung, wenn auch selten mit voller Consequenz festgehalten, klingt sogar noch bei Holbein an.

So werden diese Darstellungen immer mehr und mehr ein Gemisch herben, schneidenden Hohnes und eines echt volksthümlichen Humors, der auch noch mit dem Ernsten, ja dem Schrecklichen sein Spiel treibt. Aber nicht von Anfang an war dies der Fall, sondern diese Vorstellung war in ihrem Ursprung eigentlich eine mildere, dem Bilde des anfallenden und niederwerfenden Todes mit Sense oder Bogen gegenüber. Nicht selber vernichtend, sondern als Boten des Todes treten die Verstorbenen auf; ehemals pflegten vorzugsweise die Spielleute Boten zu sein, und so lag es nahe, daß sie vor den Lebenden aufspielen und sie so in den Reigen locken. Dieser mildere Charakter war dem Todesreigen namentlich in seiner ersten Form eigen, welche der Dichtung und der dramatischen Darstellung angehört. Erst als diese gegen die malerische Darstellung zurücktrat, gewann das humoristische Element größeren Spielraum. Schon im Bilde der dürren Todtengestalt selbst liegt ja ein burlesker Zug.

---

*) J. Grimm a. a. O.

Der Todtentanz, Französisch Danse macabre [1]), war ursprünglich ein Schauspiel, welches von lebenden Personen aufgeführt wurde, und gehörte zu jenen dramatischen Aufzügen und Darstellungen, welche im Mittelalter von der Geistlichkeit selbst begünstigt und veranstaltet zu werden pflegten [2]). Das Drama in seiner ursprünglichen Form läßt sich ja vom Tanze nicht scheiden, und diese aufgeführten Todtentänze waren eben auch Dramen einfachster Art, aus bloßer Wechselrede zwischen dem Tode und denen, welche er entführt, bestehend. Schon im 14. Jahrhundert war eine solche Vorstellung in Frankreich und Deutschland üblich, von wo sie nach England und Spanien überging. Bald wurde das vorübergehende Schauspiel zu einem dauernden gemacht durch die Hülfe der bildenden Künste [3]). An den Stätten, wo diese Dramen zur Aufführung zu kommen pflegten, wurden sie durch die Malerei und manchmal auch durch die Plastik festgehalten. Unter die abgebildeten Paare wurden die Verse des Dramas als Text geschrieben. An den Mauern der Friedhöfe, im Innern von Kirchen und Kapellen, in den Kreuzgängen der Klöster, selbst in den Höfen der Schlösser [4]) oder auf Teppichen zur Decoration von Chorschranken [5]) wurden diese Darstellungen angebracht. Besonders häufig sind sie in den Klöstern der Dominikaner zu finden [6]). Dieser Orden, welcher das Predigtamt verwaltete, mag die dramatischen wie bildlichen Darstellungen des Gegenstandes besonders begünstigt haben, um seiner Lehre desto stärkeren Eindruck auf die Menge zu sichern. Schon dem Anfang des 14. Jahrhunderts gehörte wahrscheinlich der untergegangene Todtentanz des Klosters Klingenthal zu Klein-Basel an, während der bekanntere im Predigerkloster

---

[1]) Ueber die Etymologie des Wortes Macabre kann hier nicht gehandelt werden. Wir begnügen uns auf Wackernagels Ausspruch (a. a. O. S. 314) hinzuweisen, daß der lateinische Ausdruck Machabaeorum chorea hinreicht, um die sonstigen Herleitungen auszuschließen. Wahrscheinlich fand die Aufführung zuerst am Fest der sieben Machabäischen Brüder statt.

[2]) Wackernagel S. 315 f. Douce p. 14—16, Langlois I. p. 116—163. Hauptbeweisstelle: Carpentier Suppl. zum Glossarium von Ducange, unter Machabaeorum chorea.

[3]) Solcher Zusammenhang der geistlichen Schauspiele und der bildenden Kunst ist auch sonst nachgewiesen. Springer, Ikonograph. Studien, Mittheil. der k. k. Centralcommission, 1860. Vgl. Bd. I unseres Buches S. 24 und 87.

[4]) Blois, Dresden (jetzt auf dem Neustädtischen Kirchhof).

[5]) In Notre-Dame zu Dijon, in der Revolution verschwunden. Peignot p. XXXVII f.

[6]) Vgl. Douce p. 36, nach Urstisii Epitome Hist. Bas.

zu Groß-Basel aus der Mitte des folgenden Jahrhunderts stammt. Ein berühmtes Bild dieser Art, das aber nicht lange gedauert zu haben scheint, befand sich im Kloster der unschuldigen Kindlein zu Paris. Im Jahre 1824 wurden wieder die Bilder in der ehemaligen Dominikanerkirche zu Straßburg*) und erst 1860 diejenige in der Vorhalle der Marienkirche zu Berlin**) unter der Tünche entdeckt, Denkmäler aus dem Ende und aus der Mitte des 15. Jahrhunderts. In England war besonders der Todtentanz an der Nordseite von St. Paul zu London berühmt, unter Heinrich VI. gemalt und unter dem Protector Sommerset zerstört. Von noch bestehenden älteren Werken sind vorzüglich aus Deutschland der zwar oft übermalte Lübecker Todtentanz aus dem Jahre 1463, aus Frankreich das Wandbild in der Abteikirche de la Chaise-Dieu in Auvergne***), etwa aus derselben Zeit, zu nennen.

Das Gedicht vom Todtentanz wurde handschriftlich festgehalten, seit Erfindung des Buchdruckes typographisch vervielfältigt und mit Holzschnitten versehen. So kam es in Hochdeutscher, Niederdeutscher, Französischer, Englischer, Lateinischer Sprache heraus. Immer liegt derselbe Text zu Grunde, der in der ursprünglichen Form mit dem Prolog des Predigers oder des acteur (Verfassers), und zwar Deutsch mit dem Verse „O du werlde wolheit sint“ ꝛc., Französisch „O créature raysonnable. Qui désires vie éternelle“ beginnt. Der Text ist zunächst noch immer die Hauptsache, und die Bilder sind nur eine Beigabe, eine Illustration: „Todtentanz mit Figuren“ lautet auch der ursprüngliche Titel. Die Bilder sind daher mehr als die Worte dem Wechsel unterworfen. Aber auch auf diese wirken veränderte Mundart und Sprache umgestaltend ein. Namentlich wird das Gedicht und mit ihm die Illustration allmälig erweitert, der Reigen geht immer weiter über die ursprüngliche Zahl von 24 Paaren hinaus.

Mit der Zeit, noch im 15. Jahrhundert, ändert sich die Sache. Die Bilder treten in die erste Linie und die Verse nehmen nur die Stelle einer Beigabe, einer erklärenden Unterschrift ein. Dieser Wechsel war namentlich in Deutschland möglich, denn hier ist um diese Zeit keine Spur mehr zu

*) F. W. Edel, Die Neue Kirche in Straßburg. 1825. S.
**) Herausgegeben von W. Lübke. S. 2.
***) Herausg. von Jubinal. Paris 1841. Wackernagel nimmt die Entstehung und die der übrigen Todtentänze früher an. S. 317. 321.

den Aufführungen des Todtentanzschauspieles zu finden, von welchen wir aus Frankreich noch von dem Jahre 1423 Kunde haben *).

Die bildende Kunst, in neuer und großartiger Entwickelung begriffen, erfaßte, unbekümmert um die literarische Grundlage, den Gegenstand in durchaus eigenem Geist. Schon der zweite Baseler Todtentanz, derjenige des Predigerklosters, ist dafür bezeichnend, und es gewährt großes Interesse, wenn man ihn mit dem früheren Baseler Todtentanz vergleicht, der das gegenüber, am rechten Rheinufer, gelegene und 1274 von Walther von Klingen erbaute Kloster Klingenthal schmückte. Dieser soll die Jahrzahl 1312 getragen haben **), und er zeigt noch die in den Bewegungen sanfte, zum Theil schüchterne, in der Empfindung aber naive und frische Auffassung der früheren gothischen Kunst. Der Todtentanz des Predigerklosters dagegen ist ein Werk des 15. Jahrhunderts, ja gewiß, wie die künstlerische Behandlung annehmen läßt, aus dem Ende desselben, denn die immer wiederholte Ueberlieferung, daß er der Pest, die 1439 während des Concils in Basel wüthete, seine Entstehung verdanke, läßt sich auf keine verbürgte Nachricht zurückführen. Wahrscheinlich ist ursprünglich das Klingenthaler Bild das berühmte gewesen. Die Dominikaner, welche die geistliche Aufsicht über die Nonnen in Klingenthal hatten, mußten finden, daß eine solche Darstellung an ihrem eigenen Kloster bessere Dienste thun möchte, wo sie zugänglicher als im verschlossenen Frauenkloster sein und täglich von Jedermann gesehen werden könnte. Sie ordneten daher eine Uebertragung des Klingenthaler Gemäldes an, das heißt, sie gaben nicht blos eine Darstellung desselben Gegenstandes, sondern sie lehnten sich an das ältere Vorbild, was die Reihenfolge der Paare, in der nur wenige Abweichungen stattfanden, die Anordnung der einzelnen Scenen, selbst viele Motive der Handlung und der Bewegungen betrifft.

Dennoch zeigt sich der ganze Unterschied der Zeiten. Ueberall tauchen kühne und launige Einfälle, von denen dort keine Ahnung war, auf, und namentlich die Todtengestalten selbst zeigen die größte Keckheit und Bewegtheit in ihren Stellungen und Geberden. Hier denkt man an Goethe's Verse:

„Nun hebt sich der Schenkel, nun wackelt das Bein,
Geberden da gibt es vertrackte,
Dann klippert's und klappert's mitunter hinein,
Als schlüg' man die Hölzlein zum Takte".

---

*) Zu Besançon. Vgl. Carpentier zu Ducange, Glossarium. Machabaeorum chorea.

**) Diese Nachricht ist indessen mit Vorsicht aufzunehmen.

Dann ist hier auch deutlich zu bemerken, daß die darunterstehenden Verse, nicht wie beim Klingenthaler Bilde, das Ursprüngliche, sondern eine bloße Beigabe der Bilder sind, nach diesen sich richten, ja an manchen Stellen sie erläutern wollen[1]).

Seit eben dieser Zeit, seit dem Ende des 15. Jahrhunderts, beschäftigen sich fast alle Künstlergeister in Deutschland mit solchen Todes-Phantasien, stellen sie in Holzschnitten und Kupferstichen, in Zeichnungen und Tafelbildern dar. An den beschränkenden Rahmen des Reigens pflegen sie sich nicht mehr zu binden, sondern an die Stelle jener primitiven Schauspielform lieben sie einzelne, reich ausgebildete dramatische Scenen zu setzen. Unendlich ist der Reichthum an Erfindung, an tiefen und geistreichen Motiven, der sich in diesen Bildern offenbart.

Der größte Erfinder unter den Deutschen Künstlern, Albrecht Dürer, steht auch hier in erster Reihe. Ein Holzschnitt seiner frühesten Zeit (1497), zeigt drei Reiter, die in öder Schlucht von drei Gerippen überfallen werden, ein verzweiflungsvoller Kampf[2]). Noch älter ist eine Radirung „der gewaltsame Greis", der Tod, der ein junges Weib in seine Arme zieht, ein Motiv, das Dürer später in einem seiner vollendetsten Stiche, dem „Wappen mit dem Todtenkopf" wiederholt hat. Einer der bekanntesten Stiche seiner ersten Zeit ist „der Spaziergang". Ein junges Paar in eleganter Tracht wandelt in freundlicher Landschaft hin. Sie sind im Gespräch begriffen und aufmerksam hört der Cavalier der Dame zu, die er sanft umschlingt; doch trübe Ahnungen scheinen sich seiner zu bemächtigen, und wohl mit Grund, denn hinter einem Baume lauert der Tod. Eine von Dürers großartigsten Schöpfungen ist endlich jener Kupferstich mit dem gewappneten Rittersmann, der fest und gerad'aus seine Straße zieht, durch Tod und Teufel, die sich ihm gesellen, nicht beirrt. Der Tod mit der von Schlangen umwundenen Herrscherkrone ist hier wieder ganz in dem großartigen Stil des früheren Mittelalters aufgefaßt, und selbst noch ein heidnischer Zug ist es, ihn zu Pferde darzustellen, wie die Walkyren in der nordischen Sage[3]). Zugleich gehört dieses Blatt, wie das früher[4]) erwähnte von Dürers Meister Michael Wohlgemut zu den wenigen, in welchen

---

[1]) Vgl. Maßmann. — Wackernagel.

[2]) In der Albertina zu Wien und im Museum zu Stuttgart, v. Rettberg, Anzeiger des Germanischen Museums. Nürnberg 1855. S. 314, 1857 S. 80. — Passavant III. S. 226 f.

[3]) J. Grimm, Deutsche Mythologie S. 489. [4]) S. 86.

h dem Furchtbaren das Versöhnende gesellt. Neben der Macht des unentrinnbaren Todes hat hier der Künstler auch den Geist vor uns hingestellt, welcher die Furcht vor jenen unheimlichen Gewalten bannt und den Tod überwindet.

Einige merkwürdige Todesbilder findet man unter den Handzeichnungen des Baseler Museums. Zwei Blätter von Nicolaus Manuel[1]) zeigen wie der Tod in das Liebesleben hineinbricht. In einer Landschaft haben ein Cavalier und eine Dirne geschmaust und gekost, da kommt der Tod als Jäger, seinen Bogen auf den Mann richtend; der möchte sich bergen und weiß nicht wie; vergebens sucht das Weib, ihn zu schützen. Das zweite Blatt, unvollendet, zeigt ein traulich hinwandelndes Paar. Da naht der Tod und ergreift die Frau am Kleide; ihr Gefährte blickt ihn festen Auges an, packt ihn am Leichentuch und zieht das Schwert; aber sein Gegner erhebt eine noch stärkere Waffe, das Todtenbein, gegen ihn. Urs Graf[2]) zeigt eine lustige Gesellschaft von Landsknechten beim Mahl; da findet sich als Gast der Tod ein, er springt herzu, den zu äußerst sitzenden mit dem Knie in den Rücken stoßend, und spricht die Worte:

Ich wett vch gern ein wil zu lossen
Was Ir rettend vnder disser Possen[3]).

Der berühmteste Holzschnitt von Urs Graf, diesem ächten Maler des Schweizer Kriegsvolkes, zeigt zwei derbe Landsknechte im Gespräch mit einer zweideutigen Dirne, während der Tod über ihnen auf dem Baume lauert. Ebenfalls Landsknechten und Dirnen gesellt sich in einem Holzschnitte von Hans Scheuffelin der Tod, als ob er ein Soldat wie sie wäre, in stattlicher Kriegertracht, die Sense auf der Schulter. Der Tod und der Landsknecht treten auch in einem von Ambrosius Holbein erfundenen Buchtitel auf. Fortuna, ein nacktes Weib auf feurigem Pferde, den Pokal mit der Hand emporhebend, sprengt auf den Krieger los, aber eben fliegt ihm auch schon der Pfeil des hinter ihr nahenden Todes in die Brust[4]).

---

[1]) Mappe U IX.

[2]) Mappe U IX.

[3]) Wett = wollte, lossen = lauschen, rettend = redet.

[4]) Ambrosius Holbein Nr. 9. Von ihm rührt wahrscheinlich auch noch ein Titel mit dem Tod als Mäher her (Nr. 10.). Beide Blätter bei Passavant unter Hans Holbein (88, 89).

Das von Dürer behandelte Motiv des Todes, der ein junges Weib umschlingt und gerade die reichste Blüthe der Schönheit knickt, kommt auch bei andern Künstlern vor, öfter zum Beispiel bei seinem Schüler, Hans Sebald Beham. Wir haben Kupferstiche von ihm, auf welchen der geflügelte Tod ein stehendes nacktes Weib umschlingt oder gar auf das Lager neben die üppig daliegende Schöne steigt. Dann sind namentlich zwei Gegenstücke der Beachtung werth. Eine schöne Frau, Blumen in den Händen, wandelt in einem Garten, während ein Buhle in der Narrenkappe sie umschlingt und ihr in das Antlitz schaut. Auf dem zweiten Blatte wandelt die Dame ganz wie vorhin einher, und wieder gesellt sich ihr ein Buhle, aber diesmal grinst sie unter der Narrenkappe der Todtenschädel an. Hier wie auf den beiden ersten Blättern stehen die Worte: „Omnem in homine venustatem mors abolet“, „alle Schönheit beim Menschen nimmt der Tod hinweg“. Aehnlichen Inhalts sind zwei schöne Gemälde von Hans Baldung Grien im Baseler Museum*). Auf jedem eine nackte Frauengestalt in vollster Jugendblüte. Die erste umschlingt der Tod um sie mit seinem grinsenden Schädel zu küssen, die zweite ergreift er bei den Haaren und schleppt sie an das offene Grab. Mit der Rechten weist er hinein, und oben stehen die Worte: „Hie must du in.“ Noch dämonischer wirkt eine Composition von Manuel, auf der Rückseite seines Gemäldes der Bathseba**). Die Art, wie hier der Tod das Mädchen umfängt, athmet zugleich Wollust und Entsetzen. Kühneres ward nie gemalt. Auf einer Säule zur Linken die Statue eines Amor, der sich selbst ersticht. Es ist eine grauenhafte Mahnung an jene fürchterliche Krankheit, welche seit Ende des 15. Jahrhunderts als eine neue Geißel über Europa kam und das sinnliche Geschlecht gerade aus dem Sinnen- und Liebesgenuß jäh emporscheuchte.

Auch bei Bildnissen Embleme des Todes anzubringen, war gebräuchlich. So hält Lucas van Leyden in seinem Porträt, das er selbst gestochen, einen Todtenschädel in der einen Hand und weist mit der andern bedeutungsvoll darauf hin. Häufig ließen die Abgebildeten hinter sich die Gestalt des Todes mit dem Stundenglas anbringen; auch von Holbein werden wir später ein Bildniß dieser Art, das des Sir Bryan Tuke, kennen lernen. Hans Burgkmair hat auf dem Bilde des Wiener Belvedere, welches

*) Nr. 75, 76.

**) Baseler Museum Nr. 42. Braun in Braun.

ihn selbst und seine Frau zeigt, einen Spiegel angebracht, in welchem man statt ihrer Gesichter zwei Todtenköpfe erblickt. Dabei steht der Reim:

Solche Gestalt unser baider was,
Im Spiegel aber nix dan das.

Burgkmair hat außerdem einen Helldunkel-Holzschnitt herausgegeben, welcher nebst dem Manuel'schen Gemälde und Dürers „Ritter trotz Tod und Teufel" unter den erwähnten Todesbildern in erster Reihe steht: Der Tod hat einen ritterlichen Jüngling zu Boden geworfen, setzt ihm den Fuß auf die Brust und würgt ihn mit beiden Händen, während er mit den Zähnen das Gewand eines fliehenden Mädchens packt. Hier ist eine wilde Leidenschaft und eine Kühnheit der Bewegung, wie sie nur noch Holbein in seinen Todesbildern zeigt. Kein Werk Burgkmairs steht so hoch wie dieses, keins zugleich zeigt seinen Einfluß auf Holbein, den jüngeren Landsmann *), in solchem Grade. Hier athmet Alles Italienische Renaissance, Gestalten und Bewegungen wie die Architektur der Umgebung, die auf Venedig hinweist mit ihrer Perspective auf einen Canal, in dem eine Gondel fährt. Aber auch in der erhabenen Ironie, die dieses Blatt durchdringt, ist es der Vorläufer zu Holbeins berühmten Compositionen.

Weit mehr der Ironie als dem reinen Humor neigt sich überhaupt das komische Element zu, welches überall, hier schwächer, dort stärker, in den Todesbildern des 14., 15. und 16. Jahrhunderts auftritt. Diese Komik ist nicht der Art, daß sie das Fürchterliche mildert und dem Beschauer hilft, sich über das Grauen wegzusetzen, sondern sie mehrt vielmehr das Bangen und steigert das Entsetzliche.

Das komische Element spielt in der gesammten Kunst des Mittelalters keine Rolle. Unmittelbar gesellt es sich dem Ernsten und Erhabenen bei, und nichts ist so feierlich, daß es sich ihm verschließen könnte. In den kirchlichen Mysterienspielen gewinnt neben dem Höchsten und Heiligsten das Possenhafte seinen Platz. In der bildenden Kunst, in den Steinmetzarbeiten der kirchlichen Bauwerke, namentlich den Consolen und Wasserspeiern, oder in den Randverzierungen und Initialen der Handschriften und später der Druckwerke, waltet ein leichtes, übermüthiges Spiel, eine unerschöpfliche Laune, die allen Reichthum mittelalterlicher Phantastik auszuschütten liebt. Das ist eine Gegenwirkung des Volksgeistes gegen den

*) Vgl. Bd. I. S. 151—153.

strengen Zwang der kirchlichen Zustände, gegen die Einseitigkeit des mittelalterlichen Christenthums, seine naturfeindliche Askese, seinen weltverachtenden, übersinnlichen Hang. Die jugendlich frische Kraft der nordischen Völker sprengt diese Fesseln, und der Volkswitz wird zum Organ für die verschmähte und zurückgedrängte natürliche Empfindung. So lebendig und so sprudelnd bricht er los, daß ihn die kirchliche Strenge nicht dämmen kann, sondern, zum Compromiß genöthigt, ihm in ihrem eigenen Bereich einen Platz einräumen muß. Aber nicht immer ist diese Komik tändelnd, heiter und jovial, oft herrscht auch ein satirischer Zug vor, welcher namentlich wider Kirche und Geistlichkeit geht. Davon ist vor Allem die Thierfabel voll, aus welcher auch die bildende Kunst Vorwürfe entlehnt und selbst an geheiligten Stätten anzubringen nicht Scheu trägt. Wie köstlich hat zum Beispiel Meister Jean Trupin in den Chorstühlen des Domes zu Amiens den Fuchs in der Mönchskutte, welcher den Hühnern predigt, dargestellt.

In gleicher Weise liegt ein humoristisch-satirisches Element den Todtentanz-Darstellungen zu Grunde. Nicht der asketische Geist allein, der sie ursprünglich hervorrief und sie der kirchlichen Bußpredigt dienstbar machte, hätte ihnen eine so bedeutende Stelle in der Kunst mehrerer Jahrhunderte sichern können, sondern jener Zug der Laune und des Spottes mußte hinzutreten, der aus echt volksthümlichem Geiste stammt.

So schneidend scharf die Vergänglichkeit alles Irdischen, so entsetzlich die Schrecken des Todes geschildert werden, Eins vermag dennoch das Volksbewußtsein darüber zu trösten und mit dem Tode zu versöhnen: der Gedanke, daß der Tod Alles gleichmacht. Ihm ist der Hohe so gut wie der Niedere, der Reiche wie der Arme unterworfen, die Geistlichen können ihm ebensowenig entrinnen wie die Laien. Ihm mag keine irdische Macht widerstehen, keine Schätze können von ihm loskaufen, Jugend und Schönheit erweichen ihn nicht. Auf diese Egualeza des Todes legt das Wandbild zu Clusone*) das Hauptgewicht. Und in dem mehrfach erwähnten Buche von der Klage des Wittwers, führt der Tod gegen diesen zu seiner Rechtfertigung an: „Wir nymans adel schonen großer kunst nicht achten, keinerlei schon ansehen, gab, lieb, leides, alders, iugent, und allerlei sach nicht wegen, wir thun als die sunn die do scheint uber gut unde poß, wir nemen gut und poß in unsern gewalt**).“ In bitterster Ironie spricht dieser Gedanke

*) Vgl. oben S. 84.

**) Schon = Schönheit, wegen = wägen, poß = bös.

aus den Worten, die über dem Beinhause beim Beginn des Klein-Baseler Todtentanzes standen:

> „Hie richt got noch dem rechten,
> die herren ligen bi den knechten,
> nun mercket hie bi,
> welger her oder knecht gewesen si.“

Im Reigen des Todes gilt Einer soviel wie der Andere. Rückhalts-lose Keckheit drückt sich in der Art, mit welcher der Tod in Worten und Geberden dem Papst, dem Kaiser, den weltlichen und geistlichen Fürsten entgegentritt, aus. So sind die Todtentänze wesentlich eine Aeußerung der demokratischen Regungen, welche damals erwachen, namentlich in den Städten aufleben und neue Zustände gegenüber den abgestorbenen alten Verhältnissen begründen.

Neben der politischen Satire sahen wir die religiöse stehen, die um so schärfer wird, je mehr in der ganzen Stimmung der Zeit die Unzufrieden-heit mit den kirchlichen Zuständen überhand nimmt. Im Großbaseler Todtentanz ist sie bereits stärker ausgebildet als in den meisten vorher-gehenden und gleichzeitigen Bildern. Einige Jahrzehnte später aber ent-steht eine Schöpfung, in welcher der Freimuth zum vernichtenden Hohn wird, der schon früher erwähnte Todtentanz des Nicolaus Manuel zu Bern. Dieses Werk, schon 1660 zu Grunde gegangen und uns nur in gezeichneten Copien aufbehalten, war in den Kirchhofshallen des Prediger-klosters ausgeführt worden. Dies war vor wenigen Jahren der Schauplatz von Ereignissen gewesen, die mehr als irgend etwas Anderes die Refor-mation in der Schweiz verbreitet hatten. Hier nämlich hatten die Händel des Bruders Hans Jezer gespielt, dessen Dummheit die Obern des Berner Dominikanerklosters dazu benutzt hatten, um einen unfreiwilligen Heiligen aus ihm zu machen, ihm die verschiedensten himmlischen Erschei-nungen vorzuspiegeln und Christi Wunden an Händen und Füßen beizu-bringen. Im Jahre 1509 war dieser Betrug entlarvt worden und hatte die Anstifter auf den Scheiterhaufen gebracht. Es war eine Art Buße, wenn jetzt die Insassen dieses Klosters dem Maler die Freiheit gewährten über dem Unwesen im geistlichen Stande so schonungslos zu Gericht zu sitzen. In diesem noch vor 1522 *) vollendeten Werke, bricht aber bereits

*) Grüneisen, S. 164 ff.

jene Opposition durch, welche erst durch Luthers Auftreten und Zwi
Wirksamkeit in Zürich begründet wurde. Gegen die Geistlichen, w
den Reigen, von den Laien getrennt, eröffnen, wird die Satire im
selbst wie in der Unterschrift geübt: „Vff erdt scheint groß min h
keit, die torächt welt sich vor mir neigt“ antwortet der Papst dem
welcher ihm die dreifache Krone vom Haupte reißt, und an der S
auf welcher er einhergetragen wird, sind die Vertreibung der Wechsle
dem Tempel und die Ehebrecherin vor Christus abgebildet, wobei
Pharisäer und Schriftgelehrten als Bischöfe und Mönche erscheinen.
besonderer Heftigkeit fährt der Tod weiterhin unter eine Gruppe
Mönchen, die er anredet:

„Ir münchen mestend üch gar wol,
Ir steckend aller sünden vol,
reißend wölff in eim schaffs kleid,
Ir müeßend mit dantzen wers üch leid.“

In diesem Voranstellen der Satire, namentlich auf kirchlichem G
ist Manuels Todtentanz der Vorläufer von Holbeins Todesbildern, d
Entstehung nach Ort und Zeit jenem so naheliegt. Kehren wir je
Holbein selbst zurück, nachdem wir gesehen haben, wie der Gegenstand s
Hauptwerkes vor ihm aufgefaßt worden war und welche Rolle derselbe ü
haupt in der Kunst dieser wie der vorhergehenden Epoche spielte.

IV.

…beins Todesbilder. — Anregung zu Basel. — Der Tod verschiedentlich von ihm dargestellt. — Das Ende des Gerechten und des Gottlosen. — Der Todtentanz auf der Dolchscheide. — Die Holzschnittfolge der „Bilder des Todes". — Verhältniß zur Auffassung des Mittelalters und Einwirkungen anderer Art. — Der Tod als Gerippe. — Mangel anatomischer Kenntnisse. — Entstehungszeit der Bilder. — Ausgaben von Basel und Lyon. — Die Vorrede der Ausgabe von 1538, ihr Autor und ihre räthselhafte Stelle. — Absichtlich anonymes Erscheinen. — Charakteristik der einzelnen Bilder. — Exposition und fernerer Verlauf des Dramas. — Später hinzugefügte Compositionen. — Die beiden Schlußblätter. — Die Kindergruppen. — Initialen mit Todesbildern. — Die Bilder im Verhältniß zu ihrer Zeit. — Kirchliche und politische Satire. — Holbein und Shakspeare. — Ironie und sittlicher Gehalt. — Wirkung und Verbreitung des Werkes. — Seine Aufnahme daheim und im Auslande. — Dürer und Holbein im Verhältniß zum Geist und zur Auffassung ihres Volkes.



ylographie, Wandmalerei, Dichtkunst hatten sich der Todtentanzdarstellungen lange bemächtigt. Sie waren zu Holbeins Zeit einer der gebräuchlichsten Gegenstände für die darstellenden Künstler, ihrer Phantasie wie der…igen des Volkes lag überall die Beschäftigung mit denselben nahe. Für …ans Holbein, der in Basel lebte, gab es aber noch eine besondere, fort…hrende Anregung. Täglich konnte er den Todtentanz neben der dortigen …redigerkirche vor Augen haben. Alt und Jung war dieser vertraut, weit …d breit wußte man von ihm; der Tod von Basel war schon damals …üchwörtlich geworden und kam in den Volksliedern vor.

Ob auch das ältere Klingenthaler Bild zu Holbeins Zeit sichtbar war, … nicht bekannt. Es war völlig in Vergessenheit gerathen und in ganz …rfallenem Zustande, als der wackere Bäckermeister Emanuel Büchel es

wieder auffand und beide Werke im Jahre 1773 copirte [1]. Später ging das Klingenthaler Bild nach und nach völlig zu Grunde. Der Großbaseler Todtentanz bestand auch nur bis zum Jahre 1805, freilich in sehr verblichenem Zustande. Damals wurde die Kirchhofsmauer des Prediger-klosters, die ihn enthielt, auf Anordnung des Rathes abgebrochen, was aber, wegen der großen Theilnahme der Bevölkerung für dies öffentliche Denkmal, nur bei Nacht geschehen konnte. Noch immer heißt die gegen-überliegende Häuserreihe am Todtentanz. Wenige Ueberbleibsel des Großbaseler Bildes werden in der mittelalterlichen Sammlung am Münster bewahrt, im Uebrigen müssen Copien hinreichen, wenn wir uns einen Begriff von den beiden Schöpfungen machen wollen, mit welchen die Neuzeit so schonungslos verfahren ist.

Von der ehemals in der Literatur verbreiteten Meinung, Holbein sei der Urheber dieses viel älteren Werkes gewesen, sprachen wir früher [2] und gaben an, wie dieser Irrthum sich gebildet hatte. Heut ist die Sache als erledigt anzusehen, mögen auch Küster und Fremdenführer zu Basel noch immer nicht ermangeln, die Reste der Malereien in der Mittelalterlichen Sammlung solchen die es glauben mögen, namentlich reisenden Engländern, als „Holbein" vorzuzeigen. Wir können keine Aufklärung über den Meister des Werkes erwarten, der jedenfalls ein trefflicher Künstler war. Und Holbein, wenn er dasselbe auch nicht geschaffen hat, erfuhr doch lebhafte Einwirkungen von ihm. Die Gestalten, welche er hier sah, erfüllten seine Phantasie, und nicht nur ihr tiefer Sinn prägte sich ihm ein, auch manche kühnen Formen und Bewegungen regten ihn zu ähnlichen Erfindungen an. Ja zweimal hat er das Motiv einer dortigen Todtengestalt geradezu in sein Werk hinübergenommen [3].

Der Tod kommt in Compositionen Hans Holbeins in mancherlei Gestalt vor. Zwei Titelblätter mit Darstellungen solcher Art schrieben wir freilich nicht ihm, sondern dem Ambrosius Holbein zu und haben sie schon besprochen [4]. Dagegen liegt eine Zeichnung unseres Meisters, wenn

---

[1]) Seine colorirten Copien befinden sich im Baseler Museum. Hiernach die Abbildung bei Maßmann „die Baseler Todtentänze". Der Großbaseler Todtentanz ist in zahlreichen Auflagen seit 1621 bei J. J. Merian in Kupferstichen erschienen.

[2]) Bd. I. S. 179 f.

[3]) Ueber Holbeins Todesbilder, außer der S. 79 angeführten Literatur, namentlich Maßmann, Text zu Schlotthauers Copien, und die Ergänzungen hierzu in den Wiener Jahrbüchern der Literatur, 1832, II. Anzeigeblatt.

[4]) S. 93 (vgl. auch die Anmerkung).

auch vielleicht nur eine kleinere Skizze, einem großen, mit acht Platten hergestellten Holzschnitt zu Grunde, von dem sich ein Exemplar in der Albertinischen Sammlung zu Wien, ein zweites im herzoglichen Museum zu Gotha befindet*). Der Gegenstand ist „der Tod des Sünders und der Tod des Gerechten“, eine Composition, welche an die Bilder der im 15. Jahrhundert entstandenen, handschriftlich wie im Holzschnitttafel-Druck existirenden „Ars moriendi“ erinnert. In dieser werden die Versuchungen in der Todesstunde und ihre Ueberwindung dargestellt, und am Sterbebette erscheinen neben den versuchenden Teufeln die helfenden Engel und Christus mit den Heiligen, auf welche die Hoffnung des Sterbenden gerichtet ist.

Das Motiv, welches diese älteren Vorstellungen dem Künstler geboten haben, ist hier aber völlig frei verwerthet. Statt Eines Sterbenden sehen wir zwei, von denen einer zur Seligkeit eingeht, der Andere dem Verderben überliefert wird, und auch die Einführung des personificirten Todes bei einer solchen Darstellung ist neu. Oben thront der richtende Christus auf der Weltkugel, zu den Seiten, in sechs Medaillons, die Werke der Barmherzigkeit, darunter, auf Wolken, zwei Engel mit Posaunen. Unten liegt zur Rechten des Heilands, der sterbende Gerechte in seinem Bett, während „Liebe,“ „Glaube“ und „Hoffnung“ ihn tröstend umgeben. Die letzte blickt vertrauensvoll zu einem Engel empor, welcher die Schafe von den Böcken scheidet, ein zweiter Engel, den Kranz „Danksagung“ haltend, neigt sich über die Lehne des Bettes. Gegenüber wälzt sich der Sünder angstvoll auf seinem Lager, die „Welt“ — eine schöne Gestalt, die mit der Hoffnung zu den besten des Bildes gehört — flieht von ihm; zu Häupten steht ihm der Tod**) mit dem Stundenglas und mit seinem Feldzeichen, einer Fahne mit dem Todtenschädel. Auch der Teufel ergreift schon des Sünders Arm, indem er unter Flammen nnd Rauch aus der Erde fährt.

Ferner läßt Holbein, ganz wie Dürer, in seinen Bildern zur Offenbarung den Tod mit den drei apokalyptischen Reitern in geschlossener Reihe dahinsausen, den Dreizack in den Händen, alles Lebendige zu Boden

*) Pass. 30.

**) Im Märchen vom Gevatter Tod (Grimm, Kindermärchen Nr. 44) steht ganz ebenso der Tod zu Häupten des Kranken, wenn derselbe ihm verfallen ist; steht er dagegen zu seinen Füßen, so kommt der Kranke davon. Vgl. auch D. Mythologie.

schmetternd. Dann ersinnt er aber auch Darstellungen, welche dem eigentlichen Todtentanz näher stehen. Ein wirklicher Reigen kommt nur einmal bei Holbein vor, und auch da nur im Auszuge, nur aus sechs Paaren bestehend, als Schmuck für eine Dolchscheide entworfen. Die Originalzeichnung ist mit dem Nachlaß Beuth's in das Beuth-Schinkel-Museum zu Berlin gekommen*), drei alte Copien sind in der Baseler Sammlung, eine auf der Bernburger Bibliothek**), auch kommen Dolchscheiden mit dieser Composition in derber Ausführung von der Hand eines Schweizer Waffenschmieds vor***). Von Holbeins zahlreichen Entwürfen für Gegenstände der Kunstindustrie ist dieser einer der schönsten und geistvollsten, was die Zeichnung wie die Erfindung betrifft. Was kann sinnreicher sein, als den todbringenden Dolch mit diesem Bilde von der Allgewalt des Todes zu schmücken? Wunderbar ist alles in den schmalen, sich gegen die Spitze verjüngenden Raum hineincomponirt. Die Kühnheit und wilde Bewegtheit der Todtenfiguren zeigt den Einfluß des Groß-Baseler Wandbildes, geht aber weit über dasselbe hinaus; aus ihren grinsenden Schädeln und aus jeder ihrer Geberden spricht dämonischer Hohn. Der erste Todte umklammert die Hand eines jungen edeln Königs, dessen zu Boden gefallenen Reichsapfel er mit dem Fuße von sich schleudert, der zweite, der einen Schleier haubenartig um den Kopf geschlungen, zerrt in grauenhafter Lustigkeit die Königin sammt ihrem Hündchen fort, mag sie sich auch noch so vornehm sträuben gegen diesen unwillkommenen Begleiter. Der dritte spielt dem fahnentragenden Landsknecht auf Pfeife und Trommel einen Kriegsmarsch vor, und heißt ihn seinem Commando folgen. Des Kriegers Gefährtin, die kurzgeschürzte Dirne mit Beutel, Dolch und Federhut wird plötzlich von einem Gerippe gepackt, daß ihr die Laute aus der Hand fällt. Ein anderer, mit Reisehut und Bettelsack behangen und ein gebrochenes zweihändiges Schwert in der Hand, hat den feisten Bettelmönch mit der klappernden Büchse ergriffen und springt so eilig mit ihm davon, daß der wohlbeleibte Herr kaum Schritt halten kann. Den Beschluß macht ein holdes Knäblein, welches der sechste Todte an der Hand führt. Diese Composition ist ein wirklicher Tanz, in welchem sich Alles nach demselben beschleunigten Tempo bewegt.

*) Meisterhaft gestochen von Otto. — Photographie nach dem Stich in dem Berl. Holbein-Album (Berlin, Schauer).

**) Vgl. das Verzeichniß der Werke.

***) Bei Herrn F. Robert-Tornow in Berlin.

In eigenthümlich milder Form werden diese Gedanken vom Tode und
n der Vergänglichkeit in einem Titelblatt in Metallschnitt *) ausgedrückt,
lches die Jahrzahl M. D. XX. trägt und trotz mangelhafter Ausführung
e völlig Holbein'sche Erfindung zeigt. Unten ein sprudelnder Brunnen,
' dessen Schale zwei Knäblein sitzen, die in das Horn stoßen. Rings-
schöpfende und spielende Kinder. An den Seiten wachsen Palmbäume
, an welchen andere Knaben emporklettern. Oben aber sitzen ein Greis
kahlem Schädel und ein Weib mit hängenden Brüsten, beide nackt, zu
Seiten eines Todtenkopfes, in trübes Sinnen versunken. Diese Dar-
ung in ihrem sanft-elegischen Charakter scheint eher an die Auf-
ung des Alterthums als an die mittelalterlichen Schilderungen des
es zu erinnern, und mehr das Schwinden der Jugend, als das Schwinden
Lebens, bildet hier das Grundmotiv.

Seit 1524 kommen in Baseler Drucken Stücke von jener Initialen-
ge mit Todesbildern vor, deren vollständige Probedrucke die Namens-
rschrift Hans Lützelburgers tragen, und in ihrem kleinen Umfange
lf Linien im Quadrat — die Feinheit und das Geschick dieses unver-
blichen Holzschneiders in höchstem Maße zeigen. Sie stehen im Ver-
niß entweder eines Auszugs oder einer Vorarbeit zu der hochberühmten, in
reichen Ausgaben erschienenen, so vielfach nachgeahmten Holzschnitt-Folge
Todesbildern, welche denselben Gegenstand ausführlicher und bei einem
s größeren Format in reicheren Compositionen behandelt und ebenfalls
Hans Lützelburger geschnitten sind, dessen Monogramm H. auf
i der Bilder, dem Blatte der Herzogin, vorkommt. „So bewunderns-
)" — sagt Chatto **) — „sind diese Holzschnitte ausgeführt, mit soviel
hl und so vollkommener Kenntniß dessen, was die Formschneidekunst
isten vermag, daß meines Wissens kein Holzschneider der Gegenwart
i übertreffen im Stande ist. Die Manier des Schnittes ist verhältniß-
g schlicht. Da sind keine mühsamen und unnützen Kreuzschraffirungen,
dieselbe Wirkung durch einfachere Mittel erlangt werden konnte, kein
ken mit Feinwerk, nur um des Künstlers Fähigkeit im Schneiden zarter
n zu zeigen. Jede Linie ist ausdrucksvoll, und die künstlerische Absicht
berall mit den einfachsten Mitteln erreicht. Vorzüglich hierin offenbaren
die Begabung und Empfindung des Formschneiders. Er verschwendet
Zeit nicht an blos mechanische Ausführung, die heutzutage oft irr-

*) Passavant 113. **) Treatise S. 389, 390.

thümlich für Meisterschaft gehalten wird. Jedem Charakter strebt er den Ausdruck zu geben, der ihm zukommt, und wenn man den kleinen Umfang der Schnitte in Anschlag bringt, scheint er das mit besserem Erfolg gethan zu haben, als irgend ein anderer Holzschneider der Vergangenheit wie der Gegenwart". Ein Theil dieses Lobes kommt aber auch noch auf die Rechnung von Holbein selbst, der seine Aufzeichnung dem Wesen der Formschnitt-Technik so völlig anzupassen verstand.

Diese Holzschnittfolge ist allgemein unter dem Namen „Holbeins Todtentanz" bekannt. Keine Benennung könnte im Grunde falscher sein, mag dieselbe auch schon im Amerbach'schen Inventar zu Ende des 16. Jahrhunderts erscheinen. In den Originalausgaben kommt sie dagegen niemals vor, hier lautet der Titel: „Simulachres de la mort" oder „Imagines mortis", Bilder des Todes. Nur das hat Holbein noch mit den alten Todtentänzen gemein, daß er die verschiedenen Stände nach einander auftreten läßt. Unter sich aber sind die einzelnen Momente vollkommen geschieden, jedes Blatt enthält eine ausgebildete dramatische Scene, in der auch gewöhnlich mehr Personen handelnd auftreten, als die beiden Hauptfiguren.

Holbein faßt den Grundgedanken weit tiefer und großartiger. Im Sinne des alten Liedes: „Media vita in morte sumus" zeigt der Künstler, wie der Tod mitten in's Leben selbst hereinbricht*). Von ihm wird nicht blos der Genuß irdischer Lust und Freude plötzlich unterbrochen, wie dies im Wandbilde zu Pisa dargestellt war, sondern mitten im täglichen Wandel und in der Ausübung seines Berufes wird der Einzelne vom Tod ergriffen, jeder in einer Thätigkeit, die seinem bestimmten Stande und Charakter entspricht, jeder unversehens, mag seine Lage glanzvoll oder elend, mag sein Handeln gut oder böse sein. Diese einzelnen Momente aber sind doch wieder mit hoher dichterischer Kraft zu einem Ganzen vereinigt, das in sich organisch gegliedert, sinnvoll eingeleitet und wirkungsvoll abgeschlossen ist. Hatten Dürer, Hans Baldung Grien, Burgkmair in ihren oben geschilderten Blättern nur einzelne Scenen gegeben, so giebt Holbein ein vollständiges Drama, das sich indeß zu den Todtentänzen der Vorgänger verhält, wie eine Shakspeare'sche Tragödie zu den geistlichen Schauspielen des Mittelalters.

---

*) Wackernagel a. a. O. S. 355.

So verleiht der Maler, welcher unter allen Deutschen am ersten und entschiedensten mit modernem Geist erfüllt ist, dieser echt mittelalterlichen Idee die höchste künstlerische Form. Aber die Auffassung des Alterthums, soweit sie damals bekannt war, und die Einwirkungen von humanistischer Seite, die Holbein erfahren mochte, konnten kaum in einem verschiedenen Sinne auf ihn wirken. Durch die Todtengespräche Lucians, welcher in dem Kreise des Erasmus so großen Einfluß übte, geht ebenfalls jener Zug der Ironie. Darauf, daß der Tod Alle gleich macht, wird hier ebenfalls Gewicht gelegt. Die äußere Erscheinung der Verstorbenen in der Unterwelt wird so geschildert, daß sie mit den Gestalten der Todtentänze übereinstimmen. „Du würdest dem Richter keinen Grund angeben können, warum Dein Schädel schöner als der meinige sein sollte", sagte Diogenes zum Mausoles *), „beide sind kahl und abgeschält, unsere Zähne grinsen beiderseits auf gleiche Art, und wir haben beide statt der Augen leere Löcher und aufgestülpte Affennasen".

Und wenn an einer andern Stelle **) Menippus nichts als Knochen und kahle Schädel an den Gestalten der Verstorbenen sieht, so stimmt gerade hierin Holbein mit ihm völlig überein, denn der Maler verfährt seinen Vorläufern und Zeitgenossen gegenüber darin als Neuerer, daß er die Todtengestalten als vollständiges Gerippe darzustellen pflegt. Dies möchten wir freilich nicht gerade als einen Vorzug seiner Bilder ansehen. Erstens ist nämlich die anatomische Kenntniß Holbeins noch sehr untergeordneter Art ***). In dieser Beziehung steht er unter der Nachwirkung des Mittelalters, welchem die Zergliederung des Körpers als verboten galt. Soviel er von Italienischer Renaissance sich angeeignet, die anatomische Kenntniß, welche dort namentlich Lionardo gewonnen, blieb ihm verschlossen. Die Bildung des Gerippes beruht bei ihm auf keinem Wissen, sondern sie ist lediglich errathen. Selbst was die 1517 bei Johann Schott in Straßburg erschienenen großen Holzschnitte mit anatomischen Abbildungen,

*) Todtengespräch XXIV., citirt nach Wielands Uebersetzung II. S. 279.

**) XVIII. Gespräch.

***) Hierüber: L. Choulant, Geschichte und Bibliographie der anatomischen Abbildungen nach ihrer Beziehung auf anatomische Wissenschaft und bildende Kunst; nebst einer Auswahl von Illustrationen. Leipzig, R. Weigel 1852. 4. — Dr. Davidson, Zur Geschichte der anatomischen Abbildungen. Demonstrativer Vortrag. Aus d. Jahresber. d. Schles. Ges. Breslau 1861.

die ersten Anfänge wirklicher Prüfung im Norden*), an medicinischem Wissen aufweisen, ist nicht verwerthet. Oft entspricht den Schulterblättern eine ähnliche Knochengestaltung auf der Brust, eine richtige Angabe des Beckens fehlt gewöhnlich, die Gelenke sind völlig mißverstanden, das Schienbein und der Unterarm zeigen nur einen Knochen, während sich dagegen Oberarm und Oberschenkel oft den Luxus eines doppelten Knochens erlauben. Der Groß-Baseler Todtentanz weist nur ein wirkliches Gerippe auf, welches dem Arzte mit den Worten naht:

„Herr Doctor b'schawt die Anatomey
An mir, ob sie recht g'machet sey . . ."

Dieses Skelett ist bei weitem richtiger als irgend eines aus den Holbein'schen Holzschnitten. Freilich läßt sich nicht feststellen, ob dies ganz das Verdienst des ursprünglichen Künstlers ist. — Sotzmann**) behauptet Holbeins Abweichungen von der osteologischen Wahrheit seien nur durch die künstlerische Freiheit zu erklären, welche sich zu ihrem Zwecke lediglich an das Nothwendigste hält. Dies aber ist unbedingt falsch. Durch die Art, wie der Künstler mit dem Knochengerüst umspringt, wird weder eine Vereinfachung, noch eine Verschönerung erreicht. Der Mangel an Ausbildung nach dieser Seite hin läßt uns übrigens nur um so mehr die sichere Meisterschaft bewundern, mit welcher Holbein, ohne dies Hülfsmittel, die äußeren Formen des Körpers festzuhalten wußte. Welche Herrschaft des Auges über die Erscheinung setzt dies voraus! Uebrigens ist zu bemerken, daß Holbeins Todtentanz-Zeichnung für eine Dolchscheide die erwähnten Fehler und Unrichtigkeiten nicht in gleichem Maaße zeigt. Daraus wäre zu schließen entweder, daß dieser Entwurf später entstanden sei und Holbein in der Zwischenzeit seine anatomischen Kenntnisse vermehrt habe, oder daß jene Fehler vielleicht zum Theil auf Rechnung des Holzschneiders kommen. Diese Frage zu entscheiden, fehlt uns das Material. Auf der Dolchscheide ist die Todtengestalt manchmal noch weit vom Skelett entfernt, besonders diejenige, welche den Landsknecht anlockt, und das möchten wir für weit sachgemäßer halten. Die Gestalten des Todes sind in äußerster Bewegung dargestellt, wodurch sonst aber sollen sie sich bewegen können, als mit Hülfe der Muskeln? Deshalb hat das Alterthum den Verstorbenen und Gespenstern, die es darstellt,

*) Davidson S. 215.
**) Deutsches Kunstblatt, 1852 S. 7. (Besprechung des Choulant'schen Buches).

n Beispiel den Bildern tanzender Lemuren in den Reliefs eines Grabes
n Cumae*), und ebenso das Mittelalter den Gestalten seiner Todten-
nze mit Recht die Muskeln gelassen und beide haben die Darstellung eigent-
her Skelette gemieden. Holbeins Skelette haben etwas Dämonisches im
rakter, an grandioser Erhabenheit aber erreichen sie nicht den abge-
gerten, bärtigen Tod mit der zackigen Krone, der sich auf Dürers Kupfer-
h dem gewappneten Reiter gesellt.

Ehe wir auf die Charakteristik der einzelnen Blätter eingehen, ist die
ge nach der Entstehungszeit der Todesbilder in Erwägung zu ziehen.
e erste datirte Ausgabe ist zu Lyon im Jahr 1538 herausgekommen, doch
kein Zweifel, daß die Holzschnitte bereits viel früher in Basel gedruckt
den sind. Wir besitzen Abzüge der Originalplatten, auf nur einseitig
ruckten Blättern und mit Deutschen Ueberschriften, die offenbar schon
t hergestellt sind, von denen sich aber nicht feststellen läßt, ob sie Probe-
cke oder wirkliche Ausgaben waren. Wir kennen vier Exemplare dieser
, im Baseler, Britischen und Berliner Museum, sowie auf dem Kupfer-
kabinet der Bibliothek zu Paris, Drucke von unvergleichlicher Klarheit
Schärfe, in dem schönen Schwarz, das man nur in Deutschland erreichte.
stimmen völlig miteinander überein, ihre Ueberschriften sind in einer
as geneigten Italienischen Schrift gedruckt, die Zahl der Blätter ist 40;
den Blättern der Ausgabe von 1538 fehlt der Sterndeuter. Das Pariser
mplar, alt gebunden, ist von besonderem Interesse deshalb, weil es eine
ere Ordnung als die späteren Ausgaben zeigt. Nach Art mancher Todten-
ze, zum Beispiel des Berliner und des Berner Gemäldes, sind der
liche und der weltliche Stand geschieden. Es kommen nach den vier
leitungsblättern zuerst die Geistlichen, vom Pabst bis zum Arzt, welcher
altem Brauch — auch das Berliner Wandbild giebt ein Beispiel
en — zu den Geistlichen gerechnet wird. Darauf die Laien, vom Kaiser
zum alten Mann, der dem Krüppel des Groß-Baseler Todtentanzes zu
prechen scheint; hiernach die Frauen von der Kaiserin bis zum alten

*) Von Olfers, Ueber ein merkwürdiges Grab bei Kumae (Abhandl. der Akad. d.
ssenschaften zu Berlin, phil.-hist. Cl., 1830 S. 30 fg. Darüber Goethe XXXI.
390—396.

Weib und schließlich das Kind. Seltsamer Weise kommt erst darnach das Blatt mit dem Titel: „Gebeyn aller menschen“, das später viel passender vor dem Pabst eingefügt wird. Den Schluß bilden „Dass Jüngst gericht“ und „die wapen dess Thotsz“. Eine ähnliche Anordnung — bis auf eine kleine Abweichung — hatte das Berliner Exemplar, dessen Bilder jetzt zwar einzeln aufgeklebt sind, bei dem aber stets der erste von zwei Holzschnitten eine ziemlich alte handschriftliche Nummer auf der Rückseite zeigt, so daß sich wohl stets zwei Bilder auf einem Blatt befunden haben. Die Pariser Bibliothek besitzt noch eine Baseler Ausgabe, die von der vorigen verschieden ist, und von der man kein anderes Exemplar kennt. Die Rückseite der Blätter ist gleichfalls unbedruckt, die Folge aber ist unvollständig, und über die alte Anordnung läßt sich nichts feststellen. Die Deutschen Ueberschriften sind mit abweichenden Charakteren, nämlich aufrechtstehenden gothischen Lettern, gedruckt. In den Benennungen kommen orthographische Verschiedenheiten vor, das jüngste Gericht ist hier „das letzst Urteyl Gottes“ benannt, über dem Wappen des Todes steht: „Gedenck das end“, was bereits mit der Bibelstelle, die in den späteren Ausgaben darüber steht: „memorare novissima etc.“, übereinstimmt. Der Sterndeuter ist hier bereits vorhanden. Aus diesen beiden Umständen folgt, daß diese Ausgabe später als die vorige ist.

Aeußere Angaben über die Zeit der einen wie der andern fehlen. Aeltere unzuverlässige Schriftsteller sprechen von einer Baseler Ausgabe des Jahres 1530 und so hielt man dieses Jahr einstweilen muthmaßlich fest. Im ersten Bande versuchten wir innerliche Gründe für eine etwas frühere Zeit beizubringen*). Die Stimmung der Bauernkriege — das werden wir gleich bestätigt finden — spricht sich deutlich in ihnen aus. Dies würde auf die Jahre 1524 und 1525 deuten, und in der That kommen auch die sicher gleichzeitigen Initialen mit Todesbildern zuerst in Drucken des Jahres 1524 vor. Zogen auch die Gefahren an Basel vorüber und wußte die Klugheit des Rathes und der eidgenössischen Gesandten die aufrührerischen Bauern, welche am 3. Mai 1525 gegen die Stadt zogen, zu beschwichtigen, so ging es im Baseler Bisthum, im Breisgau und Elsaß desto wilder zu, und Nachrichten von allerlei Greuel und Blutvergießen langten von allen Theilen des Reiches an. Wie dann auch das folgende Jahr an Unglück

*) Band I. S. 343.

reich war und dem Künstler Veranlassung bieten konnte, sich weiter mit so düstern Phantasien zu beschäftigen, namentlich durch die Pest, die vom April bis zum October wüthete, haben wir schon gesehen.

Daß die Zeichnungen jedenfalls beendigt waren, ehe Holbein im Spätsommer 1526 Basel verließ, geht aus einem bis jetzt noch ganz unbeachteten Umstande hervor. Die reiche Todtentanz-Sammlung im Kupferstichcabinet des Berliner Museums enthält Copien nach 23 Blättern der Holzschnittfolge, in getuschten Federzeichnungen auf bräunlich grundirtem Papier, runden Formates, etwa fünf Zoll im Durchmesser. Die Copien sind treu, wenn auch vergrößert, und nur in so fern abweichend, als die Aenderung des Formates es mit sich brachte. Derb, aber mit Verständniß ausgeführt, scheinen sie Entwürfe für kleine Baseler Glasmalereien zu sein. Sie sind nur nach Originalen, die schon in den ersten Probeabzügen vorkommen, gemacht*), und ebenso ist zu erkennen, daß sie nicht nach Zeichnungen, sondern nach den Holzschnitten selbst gefertigt sind, sonst würden sie ja von der Gegenseite sein müssen und könnten auch schwerlich Hans Lützelburgers Monogramm auf dem Blatt der Herzogin zeigen. Auf dem vierten Blatt, mit dem Kaiser, steht nun aber über dem Throne desselben die Jahrzahl 1527.

Elf Jahre später, gleichzeitig mit den Bildern des Alten Testaments, kam die erste Ausgabe der Todesbilder in Lyon bei den Brüdern Trechsel heraus. Es waren 41 Blatt, ohne Titel über den einzelnen Bildern, dafür aber mit Lateinischen Bibelstellen und mit Französchen Versen des Gilles Corozet, welche für spätere Ausgaben durch Luthers Schwager Georg Oemmel oder Aemylius in das Lateinische übertragen wurden. Die Reihenfolge der Blätter war 1538 eine andere geworden; die Geistlichen waren von den Laien, die Männer von den Frauen nicht mehr geschieden. Auf den Papst folgt, wie in beiden Baseler Wandbildern, der Kaiser. In dieser Reihenfolge, die in der Zusammenstellung der Blätter oft höchst sinnreich ist, werden wir später die einzelnen Bilder betrachten. Die Abdrücke in dieser Ausgabe zeigen nicht jene Schwärze der Baseler Probedrucke, sondern einen blasseren Ton, sind aber gleichfalls mit höchster Sorgfalt hergestellt, wie es die zarte Arbeit der Stöcke erheischt.

---

*) Vgl. das Verzeichniß der Werke, Holzschnitte, Pass. 2, Todesbilder, Schluß. — Ebenda über die angeblichen Originalzeichnungen.

Eine lange französische Vorrede geht vorauf, mit der Ueberschrift: A moult reuerende Abbesse du religieux couuent S. Pierre de Lyon, Madame Iehanne de Touszele, Salut dun vray Zele. Das Kloster Saint-Pierre les Nonnains, als dessen Aebtissin die Angeredete genannt wird, war ein altes, berühmtes Stift, dessen Damen damals durch ihre [illegible] wie ihren Reichthum, aber auch durch ihren Mangel klösterlicher Disciplin und die Opposition, welche sie dem Bischof machten, bekannt waren[1]. Der Autor der Vorrede hat zwar seinen Namen nicht unterzeichnet, aber hinreichend angedeutet; es ist Jean de Vauzelles[2]), einer der drei berühmten Brüder Vauzelles, welche damals in dem literarischen Leben von Lyon eine große Rolle spielten[3]). „D'un vray zelle" war seine gewöhnliche Devise, die auch bei anderen Schriften vorkommt; darum erinnert er auch gleich Eingangs die Aebtissin, wie, bis auf ihren Anfangsbuchstaben T, ihr Vor- und Zuname dem seinigen völlig gleich sei[4]). Jean de Vauzelles war Pfarrer von Saint-Romain zu Lyon und Prior von Montrottier; er ist als Dichter, Gelehrter und als Autor wie Uebersetzer religiöser Schriften bekannt.

Seine Widmung hat den Schriftstellern, die sich mit den Todesbildern beschäftigten, viel Verlegenheit und großes Kopfzerbrechen durch folgende Stelle verursacht: Donc retournant a noz figurées faces de Mort, tresgrandement vient a regreter la mort de celluy, qui nous en a icy imaginé si elegantes figures, auançantes autant toutes les patronées iusques icy, comme les painctures de Apelles ou de Zeusis surmontent les modernes. „Denn" — um deutsch fortzufahren — „seine

---

¹) Histoire de la ville de Lyon Ancienne et moderne . . . par le R. P. Jean de Saint-Aubin de la compagnie de Jesus. Lyon, 1666. p. 211. 349. — Monfalcon I. p. 612.

²) Zuerst erkannt von Langlois, II. S. 89. Kein Deutscher Schriftsteller hat auf diese Notiz des schon 1851 erschienenen Buches Rücksicht genommen. — Vgl. auch Ambr. Firmin Didot, 54 f.

³) Breghot du Lut et Pericaud ainé, Biographie Lyonnaise. Paris et Lyon 1839. p. 308. — (Pernetti) Recherches pour servir à l'histoire de la ville de Lyon. 1757. — Le P. de Colonia de la compagnie de Jésus, Histoire litteraire de la ville de Lyon . . . 1730.

⁴) Lequel bon JESVS non sans diuine prouidence vous a baptisee de nom et surnom au mien unisonantement consonant, excepté en la seule lettre de T. lettre par fatal secret, capitale de votre surnom: pour autant que c'est ce caractère de than, tant celèbre chez les Hébreux et vers les Latins, pris à triste mort . . .

Todesbilder, mit ihren in ernste Reime gebrachten Beschreibungen, flößen den Beschauern solche Bewunderung ein, daß sie die Todten wie lebend, die Lebenden wie todt vor sich zu sehen glauben. Darum scheint mir, daß der Tod befürchtet hat, dieser treffliche Maler möge ihn so lebendig malen, daß er nicht mehr als Tod gefürchtet werde, und daß der Künstler selber sich dadurch unsterblich mache. Deshalb kürzte er seine Tage so sehr, daß er mehrere andere Bilder, die er schon gerissen, nicht vollenden konnte. Darunter auch das Bild des herabgeschleuderten und unter seinem zerschellten Wagen gequetschten Fuhrmanns. Da haben die Räder und die Pferde sich so schrecklich überstürzt, daß es ebenso grauenvoll ist, ihren Fall zu sehen, als ergötzlich, die Gier eines Todes zu beobachten, der hinterrücks mit einem Röhrchen den Wein aus einem eingestoßenen Fasse saugt*). An diese unvollendeten Darstellungen hat niemand die letzte Hand zu legen gewagt — ebensowenig wie jemand wagen möchte, den unvergleichlichen Regenbogen des Himmels zu berühren**) — wegen der kühnen Zeichnung, Perspective und Schattirung, welche in diesem Meisterwerk so zierlich durchgeführt sind, daß sie uns eine freudige Angst und eine melancholische Freude einflößen, traurig und ergötzlich zugleich***).

Auf Holbein, den Erfinder, der damals noch lebte, kann sich die Stelle nicht beziehen; es ist kein Zweifel, daß sie auf den Formschneider **Hans Lützelburger** geht. Daß dieser kurz zuvor gestorben, wird dadurch wahr-

---

*) Hier hat der gelehrte Autor falsch gesehen; der Tod dreht den Knebel des Fasses auf.

**) Bauzelles spricht von dem wirklichen Regenbogen und meint nicht, wie Manche gedacht haben, ein unvollendetes Werk.

***) Car ses histoires funebres auec leurs descriptions seuerement rithmées, aux aduisans donnent telle admiration, qu'ilz en jugent les morts y apparoistre tresviuement, et les vifs tresmortement representer. Qui me faict penser, que la Mort craignant que ce excellent painctre ne la paignist tant vifue, qu'elle ne fut plus crainte pour Mort, et que pour celà luy mesme n'en deuint immortel, que a ceste cause elle luy accelera si fort ses iours, qu'il ne peult paracheuer plusieurs aultres figures ià par luy trassées. Mesme celle du charretier froissé, et espaulti soulz son ruyné charriot, Les roes et Cheuaulx duquel sont là si espouentablement trebuchez, qu'il y à autant d'horreur a veoir la precipitation, que de grace a contempler la friandise d'une Mort, qui furtiuement succe auec vng chalumeau le vin du tonneau effondré. Ausquelles imparfaictes histoires comme a l'inimitable arc celeste appellé Iris, nul n'a ose imposer l'extreme main, par les audacieux traictz, perspectiues, et vmbraiges en ce chef d'oeuure comprises et là tant gracieusement déliniées, que lon y peut prendre vne delectable tristesse, et vne triste delectation, comme en chose tristement ioyeuse."

scheinlich, daß die von Vauzelles erwähnten übrigen Bilder, die unvollendet, hinterlassen worden und welche erst in späteren Ausgaben erschienen sind, in der That die Hand eines andern, nicht ganz so bedeutenden Formschneiders verrathen. Ja gerade die von den meisten Schriftstellern im modernen Sinne genommene und deshalb mißverstandene Wendung „la mort de celluy, qui nous en a icy imaginé si elegantes figures" weist ausdrücklich auf den Holzschneider hin. Nicht von demjenigen, welcher die Bilder ersonnen hat, ist hier die Rede. Imaginé, Lateinisch Imaginatus, ist mit sculptus gleichbedeutend; ebenso ist auch Ymaginier dasselbe wie Tailleur d'images, Bildhauer oder Bildschnitzer, also sculptor, was der gemeinsame Lateinische Ausdruck für Bildhauer wie für Formschneider ist.

Aber damit sind noch nicht alle Schwierigkeiten beseitigt. Den Gestorbenen, dessen Namen er verschweigt, nennt Vauzelles „painctre"; daß der Maler, der die Bilder erfunden, eine andere Person sei und noch lebe, ist mit keinem Worte angedeutet **). War, wie man behauptet hat***), der Verfasser so unwissend, daß er von Holbein nichts wußte und ihm der Formschneider mit dem Maler in eine einzige unbekannte Größe zusammenschmolz? Möchte man auch dies — was bei einem Manne wie Vauzelles gar nicht denkbar ist — für möglich halten, so hätten es doch die Verleger nicht durchgehen lassen können, welche Bibelbilder und Todesbilder aus derselben Quelle erhalten hatten und erstere gleichzeitig mit Holbeins Namen erscheinen ließen, welchen Nicolaus Bourbons Lateinisches Carmen verkündigt. Warum geschah bei den Todesbildern nichts Aehnliches? Man hätte es so bequem gehabt. Die im selben Jahre 1538 zu Lyon erschienene neue Auflage von Bourbons „Nugae" brachte auch folgendes Epigramm:

> De Morte picta a Hanso pictore nobili.
> Dum mortis Hansus pictor imaginem exprimit,
> Tanta arte mortem rettulit, ut mors vivere
> Videatur ipsa: et ipse se immortalibus
> Parem Diis fecerit operis huius gloria.

---

*) Ducange, Glossarium mediae et inf. Latin. „Ymaginatus". — Glossaire français „Ymaginé". In dieser Frage von M. Ambroise Firmin Didot (p. 57) citirt.

**) Was für Fr. Douce der Hauptgrund war, um Holbeins Urheberschaft zu bestreiten.

***) Schmann, Kunstblatt. 1836. S. 124.

Scheinen nicht diese Verse wie gemacht, um den Todesbildern voran-
zgehen? Und gewiß waren sie auch zu keinem andern Zweck geschrieben;
ls sie fortblieben, ward ihre Pointe wenigstens in die Vorrede hinüber-
enommen; die Wendung „ut mors vivere videatur ipsa" etc. hat man
it Recht in den Worten wiedererkannt: . . . la Mort craignant que ce
xcellent painctre ne la paignist tant vifue, qu'elle ne fut plus crainte
our Mort, et que pour celà luy mesme n'en deuint immortel."

Nur mit Absicht kann Holbeins Name hier verschwiegen worden sein,
nd der Grund davon ist nicht schwer zu durchschauen[1]); er liegt im ursprüng-
ch satirischen Charakter der Bilder, den wir gleich kennen lernen werden.
olbeins Interesse wie das der Verleger machte es wünschenswerth, daß
r anonym erschienen. In Lyon wurde jede Regung der Reformation
n Bischof und Obrigkeit eifrig bekämpft, mit Anwendung der blutigen
eredicte Franz' I.[2]) An vielen dieser Todesbilder aber, namentlich an
ittern wie der Papst oder die Nonne, mochten streng katholisch Gesinnte
stoß nehmen. Dies hätte um so bedenklicher sein können, wäre das
chlein mit dem Namen Holbeins aufgetreten, welcher damals am Hofe
s protestantischen Königs von England lebte und ein Baseler Bürger
r, ein Angehöriger der Schweiz, von woher die neuen Lehren eindrangen.
eshalb wurde er mit keiner Sylbe genannt, ja der Tod des Formschneiders
rde zu einer Wendung benutzt, welche das Publicum hinsichtlich des
hebers auf eine falsche Spur führte. Und noch mehr, ein hochgeachteter
istlicher und rechtgläubiger Schriftsteller mußte die Vorrede verfassen,
Aebtissin eines angesehenen Klosters, das unmittelbar unter päpstlicher
torität stand[3]), die Widmung annehmen. Wenn sie kein Aergerniß
hmen, fiel auch für Andere die Vorwand dazu fort. Aber auch Holbein
nte in eigenem Interesse einige Vorsicht für angebracht halten. Um
selbe Zeit, nach dem Tode der Königin Jane Seymour, begann auch
eits in England eine kirchliche Reaction, welche dem wahren protestan-
hen Freimuth die Flügel beschnitt.

Den Kaiser, der über alle Lebendigen unbesiegbar seit dem Anbeginn
Welt herrscht[4]), nennt Vauzelles den Tod in seinem Vorwort. Ihm

[1]) Im Wesentlichen schon von Chatto (Treatise p. 439) erkannt.
[2]) Monfalcon II. S. 660 f.
[3]) Monfalcon I. S. 612.
[4]) L'Imperatrice sur tous viuans invictissime dès le commencement du monde regnante.

schwebte hier die Auffassung des Künstlers vor, der sein großartiges Drama in Bildern mit dem Anfang der Welt beginnen läßt. Die vier ersten Blätter, dieselben, welche minder passend auch zu den „Bildern des Alten Testaments“ verwendet worden sind, bilden eine Art von Exposition. Der Tod ist der Sünden Sold. Deshalb brachte der Maler des Großbaseler Todtentanzes eine Darstellung des Sündenfalles am Schluß an. Manuel entlehnte ihm diesen Gedanken, setzte aber weit passender den Sündenfall an den Beginn. Ihm folgt Holbein, der aber die Idee viel weiter ausführt. Den Anfang macht die Erschaffung der Eva, eine Composition, die wie ein Auszug jenes Bildes am Beginn von Adam Petri's Altem Testament scheint, ohne so schön wie dieses zu sein. Dann folgt der Sündenfall; die Schlange wie gewöhnlich mit menschlichem Kopf; Eva sitzt und Adam pflückt stehend die Frucht vom Baume; allerlei Thiere ringsum. Als hierauf der Engel die Schuldigen aus dem Paradiese jagt, springt der Tod neben ihnen her und macht auf der Leier zu ihrer Flucht Musik. Jetzt schafft Adam im Schweiße seines Angesichts; in der Ferne sitzt sein Weib, halbnackt, mit dem Spinnrocken, und säugt ihr Kind. Er selber rodet mühselig einen Baumstamm aus, und zur Seite gräbt, ihm nachäffend, der Tod. (S. die Abbildung.)

Adam bawgt die erden.



Die Handlung selbst wird durch das Blatt „Gebein aller Menschen“ eröffnet. Aus beiden Baseler und aus dem Berner Wandbilde hat Holbein die Gerippe vor dem Beinhause, welche die Musik zum Tanz machen, herübergenommen. Grauenhafte Gestalten, zum Theil mit Leichentüchern behangen und mit Weiberhaube oder Cylinder-Filzhut, stimmen mit Pauken, Trompeten und Drehorgel ihren Kehraus an. Der Tod weiß es, wie er jeglichen Menschen am besten trifft. Auf dem Gipfel seiner Vermessenheit packt er den Papst, wie er einem Kaiser, der ihm knieend die Füße küßt, die Krone auf das Haupt setzen will. So hatte der Tod kurz vor Erfindung des Blattes Leo X. hingerafft, der wenige Jahre zuvor in Raffaels Stanzen sich

selbst hatte malen lassen, wie er in der Rolle Leo's III., der Karl den Großen krönt, dem Französischen Könige Franz I. die Kaiserkrone aufsetzt. Eine Gruppe vornehmer Geistlicher steht zur Linken des Thrones, vorn ein stolzer, weltmännischer Cardinal und hinter ihm ein Todtengerippe, das, ausstaffirt mit Hut und Kreuz, seine Haltung höhnend nachahmt. Eine Sirenengestalt trägt die Lehne des päpstlichen Stuhls, und hinter dem prächtigen Baldachin lauert ein Teufel, um die Seele des Hohenpriesters in Empfang zu nehmen, während ein zweiter Teufel, eine Bulle mit fünf Siegeln haltend, über den Geistlichen schwebt. Hier ging die Kühnheit der Satire so weit, daß man später sich damit vorsah. Die Kölner Nachschnitte lassen die Teufel fort, die Venetianischen Copien hatten sie zwar anfangs, später aber werden sie herausgeschnitten und der Holzstock wird geflickt, was die Abdrücke deutlich sehen lassen*).

Der Kaiser dagegen hat sein Haus bestellt, als es zu Ende geht. Auch er thront im vollen Ornat, von seinen Räthen umgeben, aber er übt sein hohes Amt in würdigster Art. Der arme, gemeine Mann — eine köstliche Figur! — trägt ihm knieend seine Klage vor, und der Monarch wendet sich zornig gegen den vornehmen Bedrücker, der sich vergebens zu entschuldigen sucht**). Dem Kaiser mit der vom Alter gebeugten Haltung, dem Schwert, dessen Spitze abgebrochen ist, und dem goldnen Vließ, hat der väterländische Sinn des Künstlers die Züge Maximilians gegeben***), dieses volksthümlichen Herrschers, der ihm selbst von Augsburg her so wohl im Gedächtniß war. Dagegen ist der König als Franz I. von Frankreich dargestellt; die Züge, namentlich die große, gerade Nase, die Wendung des Kopfes, die Tracht sind trotz des kleinen Umfangs treu und charakteristisch; man wird sofort an das Tizian'sche Porträt im Louvre erinnert. Völlig unbereitet, mitten im eitlen, irdischen Genuß ereilt den König das Verhängniß. In offener Halle, unter dem mit Lilien gezierten Baldachin, sitzt er an reichbesetzter Tafel; unter die Dienerschar aber hat sich der Tod eingeschlichen und füllt ihm die Schale.

---

*) In Glissenti's Discorsi morali . . . Venetia M.DCIX, wo fast sämmtliche Copien wiederholt sind.

**) Daß er ihm, wie Maßmann (Text zu Schlotthauers Copien, S. 77) behauptet, die Spitze des Schwertes in das Haupt geschleudert, kann ich nicht sehen. Was M. für die Spitze hält, ist der Hut eines der Umstehenden.

***) Deshalb braucht das Bild nicht gerade, wie Maßmann will, noch bei seinen Lebzeiten erfunden worden zu sein.

Dem Cardinal, der in einer Weinlaube sitzt, reißt der Tod den Hut vom Kopfe, als er einen Ablaßbrief aus den Händen giebt. „Wehe denen, die den Gottlosen Recht sprechen um Geschenke willen und das Recht der Gerechten von ihnen wenden", lautet die Ueberschrift*). Den Arm der Kaiserin, die vor der Pfalz mit ihren Ehrendamen stolz einhergeschritten kommt, ergreift ein todtes Weib, mit dem Leichentuch wie mit einem Fürstenmantel umhüllt, und führt sie an das offene Grab, ihr zeigend: da mußt du hinein. Im Narrencostüm, das bei Hofe Freibrief hat, packt der Tod die Königin an der Hand, um mit ihr davonzuspringen. Umsonst schreit sie, wie ihre Begleiterin, laut auf vor Angst, und umsonst sucht der Cavalier mit verzweifelter Anstrengung sie frei zu machen.

Dieser Tod in Narrentracht ist eine der beiden Figuren, welche der Maler aus dem Großbaseler Gemälde entlehnt hat. Dort sprang der Tod in solchem Aufzuge mit dem Narren davon; Holbeins ironischer Geist hat ihn aber weit feiner verwendet.

„Ich werde den Hirten schlagen und die Schafe der Herde werden sich zerstreuen"**), steht über dem Blatt mit dem Bischof. In schöner Landschaft mit steilen Bergen, hochgelegener Burg und abendlicher Sonne nimmt das Gerippe den Arm des greisen Bischofs in den seinen. Und da ihnen der Oberhirt geraubt ist, zerstreuen sich die Unterhirten — zwischen ihnen ein Mönch — sowie die Schafe nach allen Seiten hin. Den Herzog, als er mit seinem Gefolge geschritten kommt, spricht ein Bettelweib mit ihrem Knaben an, und da er sich mitleidslos wegwendet, packt ihn ein bekränztes Gerippe am Hermelin. Darauf springt der Tod mit Mitra und Hirtenstab des feisten Abtes von dannen und zerrt ihn selber an der Kutte nach sich. Vergebens sträubt sich dieser und will ihm sein Brevier an den Kopf werfen. „Er wird sterben, der keine Zucht hatte, und wird ergriffen werden in der Fülle seiner Thorheit." Einen Kranz von Schwertlilien auf dem Haupte, zieht der Tod die Aebtissin bei ihrem Scapulier aus der Klosterthüre nach sich, mag sie noch so angstvoll ihre Hände mit dem Rosenkranz falten, und mag auch die Pförtnerin laut um Hülfe schrein.

Den Edelmann packt das Gerippe am Mantel um ihn auf die Bahre zu schleudern, er greift unverzagt dem Feind nach der Kehle und

---

*) Jesaiä V.
**) Matth. XXVI., Marc. XIV.

rhebt das Schwert, aber solchem Gegner ist er nicht gewachsen; mit unwiderstehlicher Gewalt tritt der ihn an und hält ihn fest. Dem Domherrn, welcher mit seinem weltlichen Gefolge, Page, Hofnarr und Falkonier, in die Kirchthür tritt, gesellt sich der Tod bei und zeigt ihm an der Sanduhr, seine Zeit sei abgelaufen. Der Richter, ein wohlbeleibter Herr mit gemeinem Gesicht, sitzt um Recht zu sprechen auf seinem Stuhle, aber den Armen läßt er unbeachtet und streckt die geöffnete Hand dem Reichen hin, der in den Seckel greift. Da klettert hinter ihm der Tod empor und bricht ihm selbst den Stab, den er hält. Auf der Gasse mit ihren Giebelhäusern finden wir den Fürsprech (noch jetzt das Schweizer Wort für Advokat). In der Ferne ein zerlumpter und verzweifelter Mann, den er um Hab und Gut gebracht. Jetzt zahlt ihm ein Bürger sein Honorar aus, und zugleich steht der Tod dabei, wirft ihm auch ein paar Goldstücke seines Sündenlohnes höhnend in die Hand, und hält dabei das Stundenglas, das ihn abruft, in die Höhe. Dem Rathsherrn bläst ein Teufel ins Ohr, daß er, ganz in die Verhandlung mit einem Vornehmen versenkt, des Armen nicht Acht hat, der ihm vergeblich die Hand an die Schulter legt und um Gehör fleht. Doch der Tod mit Sanduhr und Grabscheit hat sich ihm in den Weg geworfen; — bis hierher und nicht weiter. Solche Mahnung mochten jene Tage der Aufregung im Mai 1525 hervorrufen, in welchen die Bauern ihre dringenden Beschwerden vor den Rath von Basel brachten, und Frieden oder Aufruhr von dessen Entscheidung abhing.

In der Kirchenhalle ist die andächtige Menge versammelt, Männer und Weiber scharen sich um die Kanzel, um auf Gottes Wort zu hören, auch Einer, der seinen Kirchenschlaf hält, ist natürlich dabei. Wie geschickt weiß der Prädicant seine Lehre vorzutragen, wie spricht seine Gleißerei aus den Zügen des Gesichts und aus den Geberden der Hände! Aber noch einen Prediger giebt es, dessen Mahnung erschütternder wirkt. Mit der Stola angethan, steht hinter dem Redner der Tod auf der Kanzel und hebt eine Kinnlade in der Hand empor, um ihn niederzuschlagen, noch ehe er Amen gesagt hat. „Wehe denen, die Böses gut und Gutes böse heißen, die aus Finsterniß Licht und aus Licht Finsterniß machen, die bitter in süß und süß in bitter wenden *)." — Ueber die Gasse schreitet der Pfarrer hin, um das Sacrament einem Sterbenden zu bringen, doch auch er ist

*) Jesaiä V.

ein sterblicher Mensch; als sein Sakristan, mit Glöcklein und Laterne geht der Tod vor ihm her.

Von allen Geistlichen bleibt der Pfarrer also fast allein von der Satire verschont. Die Dorfpfarrer sowie die niedere Geistlichkeit in den Städten, die am wenigsten äußere Vortheile genossen und die meisten kirchlichen Pflichten hatten, dazu von den Mönchen besonders benachtheiligt wurden, erwiesen sich eben vorzugsweise zugänglich für die Reformation [1]). Desto schlimmer ergeht es dem Mönch; gerade als seine Büchse und sein Bettelsack recht gefüllt sind, hält ihn das Gerippe mit wildem Hohn an der Kapuze fest, und die Ueberschrift redet von denen, die in der Finsterniß sitzen und im Schatten des Todes [2]). Gegen die Bettelmönche regt sich schon lange vor dem Ausbruche der Reformation der Spott am heftigsten. Im „Doten dantz mit figuren“ aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts [3]) werden der „gude“ und der „bose monich“ unterschieden, und dieser kommt gleich hinter dem „Diep“. — In ihrer Zelle zeigt uns Holbein die junge Nonne, die mit dem Rosenkranz am Altar kniet und doch zugleich auf das Lautenspiel des Buhlen hört, der auf ihrem Bette sitzt; aber hinter ihr steht ein scheußliches todtes Weib und löscht die Kerze aus. „Es giebt einen Weg, der dem Menschen recht scheint, doch sein Ende führt zum Tode [4])“. Willkommener ist der Tod dem alten Weibe, das, einen knöchernen Rosenkranz betend, sich mühsam am Krückstock hinschleppt; jubelnd und bekränzt nimmt er ihren Arm, als wollte er sie zum Tanze führen, und ein anderes Gerippe springt musicirend vorauf.

In seinem Studierzimmer sitzt der Arzt am Pult, da führt ihm der Tod den hinfälligen Kranken zu. Hoffnungslos blickt der Doctor diesen an und giebt ihm keinen tröstlichen Bescheid, das spiegelt sich deutlich in den Zügen der Beiden. Aber höhnend grinst ihn der Tod an; „Arzt, heile dich selbst! [5])“ scheint er ihm zu sagen, — du bist ebenso sicher mein als der Andere! Dies Blatt ist nicht nur durch das Sprechende in Mienen und Händen, sondern auch durch die Ausführung des Beiwerks bewundernswerth, der runden Fensterscheiben in Bleifassung, der Bücher und Flaschen auf dem Brett, des ruhenden Hundes im Vordergrunde. Ebenso hoch steht

[1]) C. Hagen II. 165 f.
[2]) Psalm CVII.
[3]) Berlin. Bibl. Incun. 15537 M. — Maßmann Lit. d. T. p. 85 Nr. 2, p. 90 f.
[4]) Jerem. IV.
[5]) Luc. IIII.

das nächste durch die Behandlung der schönen Architektur und der reichen Renaissancemöbel. In seinem Prachtzimmer sitzt der Sternseher, in das Studium des Himmelsglobus versenkt; da kommt der Tod und hält ihm einen Schädel vor Augen als einen Gegenstand, der gleichfalls der Betrachtung werth sei. „Künde mir, wenn du Alles weist, wußtest du, daß du würdest geboren werden und kanntest du die Zahl deiner Tage? *)"

Zu dem Reichen, den wir zwischen Truhen und Geldsäcken im festen Gewölbe mit dem doppelt vergitterten Fenster treffen, hat sich der Tod an den Zahltisch gesetzt und greift in die Goldhaufen hinein. Jammernd erhebt jener die Hände, denn ihm seinen Mammon und sein Leben rauben ist für ihn Eins. „Du Narr, diese Nacht wird man deine Seele von dir fordern, und weß wird es sein, was du bereitet hast? **)" Den Gefahren des Meeres ist der Kaufmann entronnen, er ist im Hafen bei seinen Kostbarkeiten und ausgeladenen Waarenballen beschäftigt, da ergreift der Tod den Ahnungslosen beim Schopfe und zerrt ihn am Kleide fort. Als dritter dieses Kleeblattes, das den vergänglichen Gütern nachjagt, gesellt sich zum Geizhals und zum Kaufmann der Schiffer, der in keinem der älteren Todtentänze vorkommt, und dessen Einführung recht aus dem Geist dieser Zeit der Seefahrten und Entdeckungsreisen stammt. Das Schiff treibt in höchster Gefahr, aus der Mannschaft ringen Einige verzweifelt die Hände, Andere wollen sich in das Meer stürzen, es jagen die Wolken, die Wogen überfluthen das Fahrzeug, das Segel ist vom Sturm zerrissen, und jetzt ist der Tod an Bord gestiegen und knickt den Mast.




Mit Küraß und Schuppenpanzer angethan, tritt der Tod dem gewappneten Ritter gegenüber und rennt ihm, als er das Schwert zur Vertheidigung erhebt, die Lanze durch den Leib. Im Bauernkittel — der Dreschflegel liegt vor ihm auf dem Boden — verfolgt der Tod den stolzen alten

*) Hiob XXXVIII. **) Lucä XII.

Grafen und erhebt das Wappenschild um es ihm an den Kopf zu schl
Doch als freundlicher Begleiter führt er den armen alten Mann
auf dem Hackbrett vorklimpernd, auf sein Grab zu. Der jungen G
welcher eben die Kammerfrau ihr prächtiges Oberkleid darreicht,
Tod bei der Toilette behülflich und legt ihr ein Halsband von
beinen um. Die Edelfrau wandelt traulich am Arme ihres Gatt
her, und schwört ihm: „Mich und dich trennt nur der Tod! *)“ D
tanzt schon, die Trommel schlagend, vor ihnen her, um sie beim
zu nehmen.

Diese Figur des Knochenmannes ist die zweite, welche Holbe
dem Wandbilde des Predigerklosters entlehnt aber weit geistvoll
wendet hat. Dort sprang er dem Waldbruder voraus, ebenfall
Knochen wie Trommelschlägel erhebend, hatte aber statt des Tamb
eine Laterne vorgebunden.

In ihrem Bette wird die Herzogin überrascht, am Kleide z
ein Gerippe herab, während ein zweites dazu fiedelt — ein schre



Erwachen! Auf öder Straße
der Krämer mit hochbeladener
das Schwert zur Seite, den
neben sich, über Land, da zer
etwas am Aermel. „Halte mic
auf, mein Weg ist weit,“ sch
sagen zu wollen; aber der ihn p
der Tod. Und ein zweites G
lustig auf dem Trumscheid **) s
springt daneben her. In
licher Gegend mit dem Bl
Dorf und Hügelland bei unte
der Sonne trifft der Tod den
mann am Pfluge und treibt i
Pferde an. Dem armen Weib
in verfallener Hütte ihr spärliches Mahl kocht, raubt er das j
Kind. „Der Mensch vom Weibe geboren“ — lautet die Bibelstell

---

*) Ruth I.

**) Trompette marine, Marientrompete.

***) Hiob XIV.

— „lebt kurze Zeit und ist voll Unruhe, gehet auf wie eine Blume und fällt ab, und fliehet wie ein Schatten."

Wie bereits in den Probedrucken, war auch in den ersten Auflagen von Lyon dies das letzte der eigentlichen Todesbilder vor den beiden Schlußblättern. Seit 1545 kamen noch einige später vollendete Bilder, deren Vorhandensein Bauzelles bereits angedeutet hatte, hinzu.

Der Soldat auf dem Schlachtfelde erhebt seinen Zweihänder und kämpft mit dem Tode der mit einem Knochen auf ihn losgeht. Sie stehen über Leichen, und fern über die Hügel führt schnellen Schrittes ein zweiter Soldat, die Trommel wirbelnd, neue Scharen ihrem Schicksal zu. Es folgen die Spieler; der erste hat gewonnen und streicht sein Geld ein, der zweite hat verloren und flucht, da kommt der Teufel, den er gerufen und packt den dritten am Schopfe, und von der andern Seite fährt der Tod dazwischen, würgt seinen Mann an der Kehle und ruft dem Teufel zu: Erst komme ich! Dann der Säufer; Männer und Frauen sitzen beim wüsten Gelage, einem von ihnen, einem aufgeschwemmten Patron, gießt der Tod einen Krug Weines in die Gurgel. Unter diesen nachträglich hinzugekommenen Bildern befindet sich auch dasjenige mit dem Narren, welcher ehemals in den von lebenden Personen dargestellten Schauspielen des Todtentanzes eine hervorragende Rolle spielte*). Auch als diese nicht mehr aufgeführt zu werden pflegten, hatte sich jene Episode vom Streit des Todes mit dem Narren gesondert erhalten und kam bei Volksbelustigungen als eine pantomimische Darstellung vor. Aus England namentlich haben wir Kunde, daß sich dieser Brauch selbst bis in das vorige Jahrhundert erhielt; des Narren Anstrengungen und Ausflüchte, um dem Tode zu entfliehen, der schließlich doch seiner Herr wurde, bildete den Gegenstand. An solche Darstellungen dachte Shakspeare bei jenen Versen in „Maß für Maß**)."

„..... Merely thou art Death's fool;
For him thou labourst by thy flight to shun,
And yet runst towards him still ....."

„..... du bist nur Narr des Todes,
Denn durch die Flucht strebst du ihm zu entgehen,
Und rennst ihm doch nur zu." — —

*) „Sur le personnage du fou." Langlois I. p. 253—261.
**) Act III. Sc. I.

Auch im Holbein'schen Bilde ist der Narr thöricht genug, um zu meinen, daß er dem Tode entwischen kann. Er springt zur Seite, sucht ihn durch seine Bewegungen zu täuschen und schwingt den Kolbenschlauch, um dem Gegner unversehens einen Schlag zu versetzen Und dieser scheint auf sein Spiel einzugehen, hüpft neben ihm her, auf dem Dudelsack pfeifend, hat ihn aber unvermerkt am Kleide gefaßt, um ihn nicht wieder loszulassen.

Es folgt der Räuber, der sammt dem Spieler schon im „Doten dantz mit figuren" vorkommt, während der Säufer Holbeins eigene Idee war. Im Walde überfällt er das Marktweib und will ihr den Korb, den sie auf dem Kopfe trägt, entreißen, schon hat aber ein Stärkerer, der Tod, ihn selbst am Kragen gepackt. Dann kommt der Blinde, dem der Tod als verrätherischer Führer dient, ihn vorwärts zerrend über Stock und Stein. Darauf eine völlig neue Episode, der Fuhrmann, das Bild, welches Lützelburger, nach Bauzelles Angabe, unvollendet gelassen. Der mit Weinfässern beladene Wagen ist auf dem bergigen Pfade gestürzt. Das zweite Pferd ist gefallen, während das erste noch vorwärts trabt, die Achse ist gebrochen, ein Gerippe läuft mit einem Rade davon, während ein zweites hintenauf geklettert ist und den Knebel eines Fasses aufbricht. Jammernd und händeringend steht der Kärrner dabei und schaut dies Bild der Zerstörung. Im nächsten Augenblick aber wird er selber in den Sturz verwickelt sein.

Den Schluß bildet — in kühner Erfindung — der Sieche und Elende. Ausgestoßen aus den Häusern, geflohen von den Menschen, liegt er auf der Streu und fleht den Tod herbei, doch auch der bleibt von ihm fern. Fürchterlicher kann der Hohn nicht zugespitzt werden. Es ist das ein Anklang an die Legende vom ewigen Juden. Auch andere Sagen gleichen Inhaltes gab es zu Holbeins Zeit. Gerade zu Anfang des 16. Jahrhunderts spielt zu Lübeck die Geschichte*) von einem alten reichen Kaufmann, der die Welt so lieb hatte, daß er nicht an das Sterben dachte; Frau, Kinder, Freunde starben ihm, und jedesmal kam der Tod und fragte ihn, ob er nicht Lust habe abzuscheiden, er aber wollte nicht. Doch er wurde immer älter und dürrer und endlich Kinderspott, da seufzte er nach dem Tode, der aber kam nicht. Lebensüberdrüßig wollte er Mitternachts in die Marienkirche dringen, um den Tod da zu suchen, wo er an

*) Dr. Ernst Deecke. Lübische Geschichten und Sagen. Lübeck, 1852. S. 272. „Steinalt".

e Wand gemalt war, aber er kam nur außen bis auf das erste Kirchen-
ch und blieb da sitzen, bis er endlich versteinerte. Auch im Triumph
s Todes zu Pisa sahen wir die Krüppel und Bettler den Tod vergebens
n Erlösung flehen. Und verwandte Gedanken vom Tode, der die Rufen-
n seines Kommens nicht würdigt, tauchen schon im Alterthum auf; viel-
icht hatte Holbein davon etwas durch seine gelehrten Baseler Freunde
fahren, wenn er auch nichts von jenem Bruchstück des Aeschylus*) wußte,
r den Philoktet sagen läßt:

> ὦ Θάνατε παιάν, μή μ'ἀτιμάσῃς μολεῖν
> μόνος γὰρ εἶ σὺ τῶν ἀνηκέστων κακῶν
> ἰατρός ἄλγος δ'οὐδὲν ἅπτεται νεκροῦ

> „Erlöser Tod, verschmäh' mich nicht, geh nicht vorbei!
> Arzt aller Uebel, alles Unerträglichen
> Bist du allein, die Todten packt kein Weh' mehr an."

Zwei neue Todesbilder bringt Jean Frellons Ausgabe von 1562,
[illegible] neunzehn Jahre nach Holbeins Tode. Dennoch sind beide sicher von
[illegible] erfunden, was der ganze Charakter, die Zeichnung, auch das Costüm
[illegible]weisen. Gewiß hatte Holbein sie viel früher in Basel auf den Holzstock
[illegible]zeichnet, sie gehören sogar wahrscheinlich zu den allerersten Blättern,
[illegible] sie zeigen den Einfluß älterer Todtentanzbilder deutlicher als die
[illegible]rigen Blätter. Holbein aber mag sie damals unterdrückt haben, weil
[illegible] milder, wehmüthiger Charakter zur kühnen Leidenschaftlichkeit und herben
[illegible]nie der übrigen Bilder nicht paßt**). Diese an geeigneter Stelle ein-
[illegible]schobenen Holzschnitte enthalten die junge Gattin und den jungen
[illegible]atten. Sie mit bräutlicher Krone geschmückt, reibt sich weinend die
[illegible]ugen, als der Tod sie bei der Hand nimmt; ein hochzeitlicher Lauten-
[illegible]ieler geht nebenher. Ihr Gatte legt die Hand auf das Herz und fleht
[illegible] Gerippe, das ihn entführt, in rührender Weise um Frist. Man denkt
[illegible] den verliebten Protesilaos bei Lucian***), der von Pluto Rückkehr auf
[illegible] Zeit zu seinem jungen Weibe erbittet, welches er unmittelbar nach
[illegible] Vermählung in der hochzeitlichen Kammer zurückließ. Auch die Fran-
[illegible]sische „danse macabre des hommes et des femmes" bietet Vorbilder,

---

*) Fragm. 250 (Nauck) cirtirt von Julius Lessing in seiner Schrift de mortis apud [illegible]teres figura, p. 12.

**) Aehnlich urtheilt R. Weigel, Kunstlager-Katalog Nr. 20256, wo auch Copien.

***) Todtengespräche XXIII.

indem sie „l'amoureux" und „la jeune mariée" enthält. Die Braut trägt ein Kleid mit schmalen canelürenartigen Parallelfalten, eine Schweizertracht, die bei Holbein öfters, zum Beispiel auch am Kleide der Meyer'schen Madonna vorkommt, und sich in manchen Cantonen noch erhalten hat. Die enganliegende Tracht des Spielmannes erinnert noch an das fünfzehnte Jahrhundert und mag ein für feierliche Gelegenheiten üblich gebliebenes Berufskleid sein. Der Bräutigam ist ganz so angezogen wie der Liebhaber bei der Nonne auf dem früher besprochenen Holzschnitt. Der Tod, welcher ihn fortführt, erinnert an den Tod beim Ritter im Bilde des Predigerklosters. Die Hautlappen, welche ihm dort um das Bein hängen, scheinen Holbein das Motiv gegeben zu haben für die durchgetanzten Stiefeln, in welchen hier der Tod auf der Hochzeit erscheint.

Bei allen Ausgaben, schon in den ersten Baseler Drucken, bilden zwei Blätter den Schluß. Nach allen diesen Bildern des Entsetzens bringt der Künstler Frieden und Versöhnung durch des Blatt des Jüngsten Gerichtes, welches den Hinweis auf ein neues Leben und ein besseres Jenseits enthält. Der richtende Christus thront in himmlischer Glorie auf dem Regenbogen, die Weltkugel ist der Schemel seiner Füße. Das traditionell Katholische, wie die Fürbitter Johannes und Maria, ist fortgeblieben. Unten stehen im Kreise die Auferstandenen, Männer und Weiber, alle erheben preisend die Hände zu Gott. Nur Auserwählte, keine Verworfenen und Verdammten giebt es hier, ein Zug moderner Humanität, der weit über die Grenzen protestantischer Lehre, ja weit über die ganze Auffassung der Zeit hinausgeht. Nur über Christi Schoß ist ein Mantel geworfen. Die Heiligen im Himmel, wie die Auferstandenen auf der Erde, sind völlig unbekleidet. „Geister haben keine Garderobe," so hat Holbein wie Michelangelo gedacht, und zwar geraume Zeit vor dem Jüngsten Gericht in der Sistina.

Den Schluß macht das Wappen des Todes. Zu den mittelalterlichen Vorstellungen vom Tode gehört auch diejenige, ihn als einen großen Heerführer anzusehen, und so kommt auch ein Feldzeichen ihm zu. Von des Todes Zeichen ist oft bei den Mittelhochdeutschen Dichtern die Rede*). Eine Fahne mit seinem Heerzeichen hatte Holbein selbst dem Tode im großen Holzschnitt vom „Ende des Gerechten und des Gottlosen"**) ge-

*) Grimm, D. Mythologie. S. 492.
**) S. 101.

gegeben. Das Wappen des Todes hatten manche Deutsche Künstler dargestellt, unter Anderen Dürer in einem seiner schönsten Kupferstiche, von dem wir früher sprachen*). Holbein ordnet sein Todeswappen nach Art der Wappenschilder für Glasmalerei, die er zu entwerfen gewohnt war. Der gesetzte Schild enthält einen Todtenschädel, durch dessen Zähne eine Schlange sich windet, die Helmzier wird gebildet von einer Sanduhr zwischen einem Paar von Todtenarmen, die einen Stein emporhalten, wie um zu sagen, daß über jedes Menschen Haupt ein solcher Stein schwebe, der jeden Augenblick zermalmend niederfallen kann. Zu den Seiten stehen ein Mann und eine Frau in stattlicher Tracht, er mit einem großen Federhut, sie gleichfalls mit einem Federschmuck im Haar und eine schwere Kette um den freien Hals. Offenbar hat Holbein hier sich selbst und seine Gattin abgebildet. Bedeutungslose Figuren an dieser Stelle anzubringen, würde seinem Wesen nicht entsprochen, dagegen ist es ganz im Geist der Zeit, daß der Künstler auf diese Weise sich selbst eine Stelle in einem größeren Werke anweist. Und wie er für seine sonst im Charakter so verschiedenen Todesbilder den Anfang des Reigens, das Beinhaus, aus dem Großbaseler Todtentanze aufnahm, so mochte er auch einen Anklang an den Schluß dieses Reigens beibehalten, der zuletzt des Malers Weib und den Maler selbst vom Tode ergriffen zeigt. In den Nachbildungen des Wandgemäldes finden wir zwar Hans Hug Kluber, welcher es im Jahre 1568 restaurirte, aber mochte er auch seine Tracht und seine Züge in das Gemälde, seinen Namen in die Unterschrift bringen, aller Wahrscheinlichkeit nach war doch das Motiv schon ein ursprüngliches, und von hier aus wurde auch Manuel angeregt, der sein Bildniß an das Ende des Berner Todtentanzes setzte. Die Gestalten des Holzschnittes sind freilich zu klein, als daß man ihre Aehnlichkeit mit den authentischen Bildnissen Holbeins und seiner Gattin mit Sicherheit nachweisen könnte. Doch glauben wir in der Frau mit großer Nase und starkem Nacken die Mutter aus Holbeins Baseler Familienbilde wiederzufinden, nur etwas jünger und minder nachlässig angezogen. Ebenso erinnern die Art des Stirnrunzelns und die dicke Unterlippe uns an Holbeins jugendliches Bildniß mit dem rothen Hut. Nur ist ihm unterdessen der Bart gewachsen, und das schlichte Haar hat er sich kräuseln lassen, wie es damals Mode war, und wie wir es zum Beispiel auch auf Dürers Bildnissen finden. Nur wenn wir

---

*) S. 92.

in diesen Gestalten den Maler und sein Weib erblicken, können wir den geistigen Inhalt des Blattes verstehen. Auf den Helm des Wappens stützen beide sich mit einer Hand, der Maler blickt aus dem Bilde heraus, er scheint zu reden, scheint dem Beschauer noch einmal zurückzurufen, was er ihm in diesen Bildern gepredigt habe, die lebhafte Geberde seiner Hand unterstützt eindringlich seine Mahnung, und der schwermüthig-sinnende Ausdruck der Frau zeigt den Eindruck den diese Mahnung hervorbringt. „Gedenk des end", „Memorare novissima" steht ja — wie wir sahen — in den späteren Ausgaben darüber.

Die Ausgabe von 1545, welche die eigentlichen Todesbilder um acht neue vermehrte, brachte außerdem noch vier andere Blätter gleichen Formates mit spielenden Kindern hinzu, welche vor dem jüngsten Gericht eingefügt wurden: Ein laufender Knabe mit Schild und Pfeil — drei Knaben auf die Jagd ziehend — vier mit Weinlaub bekränzte Kinder, welche ein fünftes, das sich berauscht hat, tragen — drei Kinder, Trophäen und Prachtgefäße schleppend. Drei reichere Gruppen ähnlichen Charakters fügte die Ausgabe von 1562 bei: Ein Knabe von vielen andern auf einer Tragbahre im Triumph einhergeführt, — ein Knabe mit wehender Fahne zu Pferde, umringt von andern Kindern, welche Waffen tragen, oder das Roß am Zügel halten. Endlich, gesondert von den übrigen, zwischen Vorrede und Text der angehängten Schrift: Médecine de l'ame: Mehrere Kinder, auf allerlei Instrumenten musicirend. Der reizende kleine Bläser ganz vorn erinnert lebhaft an ähnliche Gestalten auf Holbeins Orgelthüren. Leider sind alle Holzschnitte, welche die Ausgabe von 1562 zuerst bringt, ziemlich nachlässig gedruckt.

Daß diese Bilder mit Kindern ebenfalls von Holbein gezeichnet sind, unterliegt keinem Zweifel. Sie stimmen völlig mit den prächtigen Knaben auf der späteren Illustration dieses Buches, dem Entwurf zur Uhr aus Holbeins letztem Lebensjahre, überein, und sind von einer Anmuth und Schönheit in Form und Bewegung, welche nur in Kinderdarstellungen Raffaels ihres Gleichen findet*).

Aber was sollen diese freundlichen Darstellungen zwischen den Todesbildern? Daß sie mit Holbeins Willen und Absicht ihnen eingereiht worden sind, läßt sich nicht feststellen, da erst eine Ausgabe, welche zwei

*) Das gleiche Urtheil fällt Mr. Wornum, p. 181. Die Uebereinstimmung mit Zeichnungen ähnlichen Inhalts von Raffael ist in der That schlagend.

Jahre nach seinem Tode erschien, sie bringt. Vielleicht war ihre Bestimmung eine ganz verschiedene, und sie hatten mit den Todesbildern keinen Zusammenhang, was trotz übereinstimmenden Formates dadurch wahrscheinlich wird, daß ihre Umrahmung nur durch eine einfache Linie und keine doppelte, wie bei diesen, gebildet wird. Die Verleger besaßen eben die Zeichnungen, wußten nichts Weiteres über ihre Bestimmung und fügten sie nach Holbeins Ableben den Todesbildern bei, um sie zu verwerthen. Der französische Poet machte grämlich-asketische Verse dazu, Bibelstellen ähnlichen Inhalts wurden ausgesucht, und nun galten diese reizenden Darstellungen als Allegorien des falschen Wahnes, der Bauchdienerei u. dgl. Das thut dem Geist, den die Bilder selbst athmen, Gewalt an.

War Holbein in der That gewillt, sie den Todesbildern beizufügen, so leitete ihn jedenfalls eine ganz andere Idee. Sollte ihm, dem Schöpfer des großen tragischen Gedichtes über das Thema „Alles ist eitel", dieses Werkes, das die Nichtigkeit alles Irdischen so schneidend darlegt und nur in der Hoffnung des Jenseit Trost sucht, — sollte ihm in späteren Jahren vielleicht doch noch die Ahnung eines anderen Trostes aufgegangen sein? Hatte Holbein, der vom Geist der Renaissance erfüllte Künstler, wirklich soviel von der Auffassung des Alterthums erfahren, war seine Anschauung in einem solchem Grade modern, daß er vor die Mahnung an das Jenseit noch eine andere Mahnung setzte und auf kindlich-heitern, harmlosen Genuß des Lebens — wenn auch nur verstohlen und von wenigen verstanden — hinzudeuten wagte? Wollte er sagen, wie das Horaz dem Freunde in jener Ode*) zurief: „Säume nicht! lang zu hoffen und zu harren verbietet uns des Lebens kurzes Maß. Jetzt ist es Zeit, die schöne Last von Blumen und grüner Myrthe auf das Haupt zu setzen. Genieße Spiel und Freude, Jugend und Liebe, ehe die Nacht dich drückt!"

Noch ein Wort von jenen meisterhaften Initialen mit Todesbildern, welche in Baseler Drucken vielfach verwendet und auch zu unserer Zeit durch Loedels treffliche Copien verbreitet worden sind. Sie beginnen bei A mit dem „Gebein aller Menschen", schließen bei Z mit dem Jüngsten Bericht, dazwischen die eigentlichen Todesbilder. Manche scheinen glückliche Auszüge aus den größeren Holzschnitten zu sein, wie die auch in unserem Buche verwendeten Initialen, das prachtvolle X mit dem Spieler, und das O mit dem Mönch, den das Gerippe schnellen Schrittes am Scapulier

*) S. 79. Vgl. auch den S. 103 beschriebenen Buchtitel von Holbein.

ihn zu höhnen. Neu sind V, der Reiter, hinter dem sich der
das Pferd gesetzt, wie „die schwarze Sorge" bei Horaz, und bes
der Tod, der sich neben die Buhlerin gesetzt hat und sie um
hält, also eine Darstellung, wie wir sie schon bei Manuel fan
Liebesgenuß, der das grauenvolle Verhängniß birgt.

Es kommen auch Griechische Initialen mit Todesbildern vor,
lich im Galen des Jahres 1538. Im Schnitt sind sie weit gerin
die Erfindung ist wahrscheinlich auch von Holbein. Hübsche neu
zeigen Ω, der Tod und der Schmied, Σ, der Bauer, welchem das
von hinten den Kornsack von der Schulter reißt.

Die unüberwindliche Macht und Nähe des Todes gilt zwar
Zeiten, aber Holbein hat desto eindringlicher von ihr geredet, inde
Schrecknisse mitten in die eigene Gegenwart versetzte. Die Gest
Tracht, die ganze Umgebung, das Geräth und Beiwerk gehören s
an, ja auch in den Situationen selbst, im Auftreten, Handeln u
Geben aller Personen spiegeln sich Sitte und Charakter der Zei
schöpflich ist die culturhistorische Bedeutung, welche die Bilder da
winnen. Aber noch mehr: der bewegende Geist der ganzen Ep
durch die Bilder hin, das Ringen nach Freiheit, bei welchem
frischen Elemente in Deutschland damals betheiligen, offenbar
ihnen: das zeigt vor Allem die satirische Seite dieser Todesb
religiöser wie politischer Hinsicht. Wir wiesen bei den einzelnen
auf diese hin und wollen hier nochmals kurz und zusammenfassen

hebung, in Gleißnerei, Trägheit und Wohlleben, in Verdummung, Habsucht und Unsittlichkeit werden sie vom Verhängniß ereilt. Ebenso entschieden prägt sich die demokratische Bewegung der Zeit aus, die in den Bauernkriegen ihren Gipfel erreichte. Nicht nur, daß der Tod dem Grafen im Gewande eines aufrührerischen Bauern entgegentritt, sondern eine verwandte Gesinnung geht überall durch. In ruhiger und rechter Ausübung ihres Berufes fallen meist nur die geringen Leute, wie Krämer und Ackermann, dem Tod in die Hände, und die darüberstehenden Bibelstellen, dort: „Kommt her zu mir, die ihr mühselig und beladen seid," hier: „Im Schweiße deines Angesichtes sollst du dein Brod essen," scheinen den Tod fast als Wohlthat anzusehen. Dagegen werden die Mächtigen und Vornehmen, Herzog, Rathsherr, Richter gepackt, als sie der Armen und Geringen nicht achten oder sich zu deren Ungunsten von den Reichen bestechen lassen. Und die, welche mit dem Schwert Gewalt üben, Ritter und Kriegsmann, fallen durch die Gewalt dessen, der noch stärker ist als sie. Endlich spricht Holbeins Satire auch seine Deutsche Gesinnung durch die Art, wie er den Deutschen Kaiser und den Französischen König einander gegenüberstellt, aus.

Schon in den Todtentänzen des Mittelalters sehen wir das komische Element sich mehr der Ironie zuneigen, als dem reinen Humor. Bei Holbein hat vollends die Ironie die Alleinherrschaft gewonnen, eine Ironie im durchaus modernen Sinne, die, wie bei Shakspeare, einer gesteigerten tragischen Wirkung dient. Und an Shakspeare erinnert Holbein überhaupt, wie er uns in den Todesbildern erscheint. Dieselbe erschütternde Wirklichkeit aller Handlungen und Gestalten, welche selbst da, wo das phantastische Element hineinspielt, nicht minder wirklich scheint, dieselbe Fähigkeit, Leidenschaft und Bewegung auf das Höchste zu steigern, dieselbe runde und volle Charakteristik der einzelnen Persönlichkeit, und dann diese souveräne Herrschaft des künstlerischen Geistes über alle Lagen des Lebens, alle Verhältnisse der Welt, endlich auch die Alleinherrschaft des rein Menschlichen in dem Handeln und Empfinden, die namentlich von allen religiösen Voraussetzungen frei sind. Was ist von dem Asketisch-Kirchlichen der früheren Todtentänze bei Holbein übrig geblieben, mag immerhin das dichterische Motiv der Einleitung wie des Schlusses aus der christlichen Lehre geschöpft sein! Aber diese erhabene Ironie, wie sie hier vorwiegt, läßt, wenn auch das religiöse Element fernbleibt, desto mächtiger das sittliche hervortreten. Wie gewaltig offenbart es sich in dieser Schadenfreude des

Todes, der sich durch keinen irdischen Glanz und Schimmer blenden, keinen gleißnerischen Schein der Heiligkeit bethören läßt, Macht und Hoheit gerade da, wo sie sich am größten fühlen, stürzt, und den Sünder, der keine irdische Strafe fürchtet, mitten im Frevel ergreift.

Dieser Geist machte Holbeins Todesbilder so populär, ließ der ersten Ausgabe in Lyon eine neue Auflage nach der anderen folgen, rief zahllose Copien und Nachahmungen hervor. In Holzschnitt und Kupferstich wurden die Blätter nachgebildet, gut oder schlecht, mehr oder minder treu. Im bischöflichen Palast zu Chur wurden sie in Wandgemälden wiederholt*). Selbst die Plastik bemächtigte sich ihrer. Es kommen, noch aus dem 16. Jahrhundert, meisterhafte farbige Wachs-Bossirungen nach einigen dieser Scenen vor**). Auch in den folgenden Jahrhunderten verliert sich die Theilnahme für die Bilder nicht und steigert sich namentlich in unserer Zeit, ruft Copien hervor und läßt Anklänge an sie bei allen Behandlungen ähnlicher Gegenstände auftauchen. Auch bei völlig freien künstlerischen Schöpfungen verleugnen solche sich nicht. Wieviel hatte namentlich Alfred Rethel, als er seinen großartigen Todtentanz aus dem Jahre 1848 und jene noch höher stehenden Blätter „der Tod als Erwürger" und „der Tod als Freund" schuf und in der volksthümlichen Gestalt des Holzschnittes herausgab, der Anregung Holbeins zu verdanken!

Ein ganz bestimmter Zeitpunkt mit seinen Ideen und Ereignissen spiegelt sich in Holbeins Todesbildern, Bewegungen, die gerade seine Heimat angingen, prägen sich in ihnen aus. Dennoch sind sie erst viel später und zwar im Auslande in die Oeffentlichkeit gedrungen. Der Geist, der sie erfüllt, ist nicht an jene zeitlichen und localen Voraussetzungen gebunden, um seine Wirkung zu thun.

Es ist eine eigenthümliche Erscheinung, daß Holbeins Bilder des Alten Testamentes wie seine Todesbilder in Frankreich herauskommen. Dann verbreiten sie sich über alle Länder im westlichen Europa. Die besten Copien der Todesbilder erschienen 1545 zu Venedig. Ihre Originalausgaben kommen mit Französischem, Lateinischem und Italienischem

*) Diese Bilder, grau in grau, schmücken einen Gang des zweiten Stockwerks. Der Verfasser hat sie nicht selbst gesehen. Herr von Hefner-Alteneck namentlich konnte nicht genug die geistreiche Behandlung der Bilder rühmen.

**) Drei vorzügliche Reliefe, Kaiserin, Kaiser, Papst im Besitz des Kunsthändlers Herrn Amsler in Berlin.

ext, die Bibelbilder außerdem noch mit Spanischem und Englischem, ines beider Bücher je mit Deutschem Text heraus. Holbeins Kunst ist is Geist und Anschauung seines Volkes herausgewachsen, aber in der olge gehört sie nicht blos seinem Volke, sondern der Welt an und findet ßerhalb mehr Theilnahme als daheim. Welch ein Unterschied zwischen m und Albrecht Dürer! Auch dessen Werke verbreiteten sich im Aus- nde, auch Dürer war in den Niederlanden, in Italien hoch geschätzt, aber s volle Verständniß kann seinen Schöpfungen — damals wie bis auf iese Stunde — nur der Deutsche abgewinnen, und dieser wird selbst Dürers Härten, Mängel und Seltsamkeiten lieb gewinnen, eben weil auch e gerade Deutsch sind, weniger ihm persönlich als seiner Nation im All- emeinen zugehören.

Man wird nicht urtheilen können, daß Holbein, indem er die allge- einen Bildungselemente der Epoche aufnimmt und sich zur freien Form er Renaissance erhebt, dabei in irgend einem Punkte sich dem Deutschen Geist entfrembet habe. Nur die Beschränktheit und Befangenheit des ationalen Wesens streift er ab. Aber selbst dies reicht hin, um ihn der Masse des Volkes minder nahe stehen zu lassen, als ihr Dürer stand. Dazu kommt, daß plötzlich die kirchlichen und politischen Wirren im Vater- ande das schon lange gefährdete künstlerische Interesse vollständig zurück- rängten. Auch Dürer hatte dies noch zu empfinden, aber er stand schon m Rande seines Lebens, während sich Holbein gerade jetzt in vollster Mannesfraft befand. In demselben Jahre, in welchem Dürer sein letztes Hauptwerk, die zwei Tafeln mit Petrus und Johannes, Markus und Paulus schuf, riß Holbein sich von der Heimat los, um für einige Zeit ein Heil in einem fremden Lande zu versuchen.

V.

Ankündigung Holbeins in England. — Ein Kapitel mit nachträglichen Bemerkungen. — Die dem Künstler voraufgegangenen beiden Bildnisse des Erasmus. — Einige Zusätze über Holbeins Porträte des Gelehrten. — Die Bilder des Erasmus und Aegidius in Longford Castle. — Holbein und Quentin Massys. — Das Bild im Louvre und andere Porträte. — Ein Bildniß des Erasmus wurde von Holbein nach Frankreich gebracht, und zwar wohin? — Holbeins Aufbruch nach England im Spätsommer 1526. — Widerlegung einer abweichenden Ansicht über den Zeitpunkt dieser Reise. — Die Empfehlung an Aegidius und ihr Ton.



ls Holbein in England eintraf, waren seine Kunst und sein Name denjenigen Kreisen, welche dem Erasmus nahestanden, bereits bekannt durch zwei Bildnisse des Gelehrten, welche derselbe einige Zeit vorher dorthin gesandt hatte. Was sich auf diesen Punkt wie überhaupt auf die Porträte des Erasmus von Holbein bezog, ist im ersten Bande ungenügend behandelt worden, hauptsächlich weil dem Verfasser noch die eigene Anschauung der in Rede stehenden Werke fehlte. Es mag daher gestattet sein, nochmals auf diesen Punkt zurückzugreifen, ehe wir die Schilderung von Holbeins Wirksamkeit in England beginnen.

Die Sendung der Bilder geschah im Jahre 1524. Wir führten bereits*) die Stelle aus dem Brief an Pirkheimer vom 3. Juni dieses Jahres an, in welcher Erasmus dem Freunde mittheilt, er habe ganz kürzlich wieder zwei Bildnisse von sich, von der Hand eines recht geschmackvollen Künstlers, nach England gesandt. Eines derselben war für den Erzbischof Warham von Canterbury bestimmt, den Erasmus seinen Mäcen zu nennen pflegte. Gerade um dieselbe Zeit hatte Warham die

*) S. 57.

jährliche Pension erhöht, welche Erasmus von ihm bezog[1]). Ob das Geschenk erst diese Freigebigkeit hervorrief, oder ob es ein Ausdruck des Dankes für die bereits gewährte Erhöhung sein sollte, muß dahingestellt bleiben. „Mein hoher Gönner," schreibt Erasmus dem Erzbischof am 4. September desselben Jahres, „ich hoffe, daß dir mein gemaltes Porträt angekommen ist, welches ich schickte, damit du etwas von Erasmus hättest, wenn mich Gott von hier abberufen sollte[2])."

Für wen das zweite Porträt bestimmt war, erfahren wir nicht. In den zahlreichen, zwischen dem 4. und 6. September geschriebenen Briefen, welche Erasmus gleichzeitig mit dem vorigen nach England sendet — an Tunstall, den Bischof von London, Fisher, Bischof von Rochester, Cardinal Wolsey, den König selbst und einige Andere — ist davon nicht die Rede. Ob vielleicht Thomas Morus, dem er schon 1517 sein Bild von der Hand des Quentin Massys sandte, auch jetzt eins erhielt, ist nicht bekannt. Jedenfalls ist eins der Bilder jenem zu Gesicht gekommen, denn er schreibt bald darauf dem Erasmus in Worten höchster Anerkennung über seinen Maler. Der Brief ist vom 18. December 1525 datirt. Herr Herman Grimm[3]) hat das Verdienst, den Beweis geliefert zu haben, daß dies einer der zahlreichen Fälle ist, in welchen die Correspondenz des Erasmus einen Irrthum in der Datirung bietet. Der Brief ist gerade ein Jahr früher, 1524, anzusetzen. Als Gründe führt Herr Grimm namentlich die Umstände an, daß vom Tode Linacre's, der am 20. October 1524 stattfand, von Luthers Brief an Erasmus und der Herausgabe der Schrift de libero arbitrio, welche demselben Jahre angehören, von der bevorstehenden Vollendung des gegen Luther gerichteten Hyperaspistes, der 1525 schon erschienen war, die Rede ist. Einen Umstand, der dies völlig bestätigt, können wir noch hinzufügen: Der Brief ist „Ex Aula Grenvici" datirt. Nun befand sich der Hof allerdings zu Weihnachten 1524 in Greenwich, brachte aber im folgenden Jahre das Christfest in aller Stille zu Eltham zu, weil in London die Pest herrschte[4]).

Für das an Morus gesandte Porträt von Holbeins Hand galt ge-

---

[1]) „Pro aucta pensione habeo gratiam." Den 4. September 1524.

[2]) „Amplissime Praesul, arbitror tibi redditam imaginem pictam quam misi ut aliquid haberes Erasmi, si me Deus hinc evocarit." Ebenda.

[3]) Ueber Künstler und Kunstwerke. II. Jahrgang, Heft 7 und 8. Berlin 1866.

[4]) Grafton's Chronicle. Neue Ausgabe. London 1809, Bd. II. S. 370, 386.

wöhnlich das jetzt zu Longford Castle bei Salisbury in der prachtvollen Gallerie des Lord Folkestone befindliche Gemälde. Dies wird ausdrücklich erzählt im Katalog der 1754 versteigerten Sammlung des Dr. Mead, aus welcher es an die Familie des gegenwärtigen Eigenthümers überging, gemeinschaftlich mit einem gleich großen Bildniß des Petrus Aegidius, jenes für den Preis von 110 L. S. 5 Sch., dies um 95 L. S. 11 Sch.[1]) Waagen sah beide Gemälde als Arbeiten Holbeins an und stellte den Erasmus besonders hoch; dies sei unter seinen Bildnissen von Holbeins Hand an Lebendigkeit und Naturwahrheit wohl das vorzüglichste[2]). Indeß gaben wir schon im ersten Bande[3]), wo wir uns aus Mangel persönlicher Anschauung kein eigenes Urtheil erlauben durften, an, daß ein Kenner wie Otto Mündler beide Bilder für Werke des Quentin Massys hält. Das Nämliche theilte Mr. Wornum dem Verfasser als seine Ansicht mit und hat dies auch seitdem in seinem Buche über Holbein begründet[4]). Auch sind solche Ansichten durchaus nicht Neues. Walpole[5]) bezweifelt wenigstens die Urheberschaft Holbeins. Hegner[6]) und Chatto[7]) sprechen es mit voller Bestimmtheit, als bestehe zu ihrer Zeit darüber kein Zweifel, aus, diese Bilder seien die Porträte des Erasmus und Aegidius, welche 1517 von Quentin Massys gemalt und nach England gesandt worden seien. Sie thaten dies wohl auf Grund der Briefe des Erasmus, denn Hegner wenigstens hatte die Originale nicht gesehen.

In der Correspondenz nämlich wird über diese Bilder von Massys so ausführlich gehandelt, daß vielleicht kein anderes Werk der nordischen

---

[1]) „Erasmus, a small half-length on board, by Hans Holbein" — Darauf wird die oben angeführte Geschichte erzählt, mit dem Zusatz: This picture was in the Arundel collection" ... — „Aegidius, same size with the former and by the same hand." Catalogue of pictures of the late Richard Mead 1755.. Im eigentlichen Auctionscatalog v. 1754:

Holbein 37. Erasmus, a Kit Cat / 38. Aegidius, its Companian } 36 Inch. by 30. Preise und Käufer (Ld. Folkestone) handschriftlich bemerkt. Beide Bücher in einer Sammlung von Auctions-Catalogen, angelegt von Mr. Tutet, jetzt im British Museum.

[2]) Kunstwerke und Künstler in England. S. 263 f. — Treasures of Art in Great Britain, IV. S. 356 f.

[3]) S. 273 Anm., S. 352 Anm.

[4]) Some Account of the Life and Works of Hans Holbein, London 1867. S. 145 ff.

[5]) Anecdotes of painting in England, ed R. N. Wornum. London 1862. I. S. 69.

[6]) S. 141.

[7]) A Treatise on Wood-Engraving. S. 448 Anmerkung.

ust jener Zeit in solchem Grade von der gleichzeitigen Literatur berück-
tigt worden ist. Die Sache erfordert, daß wir dem Leser die meisten der
rauf bezüglichen Stellen vorführen, wenn das auch etwas Ermüdendes
t. Im Frühjahr 1517 hatte Erasmus in Privatgeschäften eine kurze
eise nach England gemacht[1]); der erste Brief an Morus nach der
kehr, in welchem er den Verlauf der stürmischen Ueberfahrt am 1. Mai
ählt[2]), enthält schon folgende Mittheilung: „Petrus Aegidius und ich
rden auf derselben Tafel gemalt; die wollen wir dir in Kurzem zum Ge-
enk senden. Es traf sich aber leider, daß ich bei meiner Rückkehr den
rus ernstlich und nicht ohne Gefahr an einer Krankheit, von welcher er
h immer nicht ganz hergestellt ist, leidend fand. Ich selbst war so
lich wohl, aber mein Arzt — ich weiß nicht wie er darauf verfiel —
ß mich ein paar Pillen zum Purgiren einnehmen und was er zu rathen
richt genug war, war ich noch thörichter zu thun. Mein Bild war
n begonnen, aber als ich die Pillen genommen und dann zum Maler
, meinte der, es sei ja gar nicht mehr dasselbe Gesicht. Drum ist
Bild auf ein paar Tage verschoben worden, bis ich wieder etwas
nter bin.“ Morus antwortet hierauf den 16. Juli[3]): „Wie begierig
die Tafel erwarte, die mir dein und unseres Petrus Bildniß bringen
l, kannst du gar nicht glauben. Wie verwünsche ich jene Krankheit, welche
Erfüllung meiner Wünsche so lange hinausschiebt.“ Dann steht in
em Briefe des Erasmus an Aegidius[4]): „Dränge den Quentin, daß
fertig macht, sobald das geschehen, werde ich kommen und mit dir über-
en, wie wir es passend und sicher nach England schicken und zugleich
Quentin befriedigen können.“ Der Brief ist „Anno 1518“ datirt,
ß dies aber falsch ist, und er 1517, bald nach dem vorigen, geschrieben
, geht aus dem ganzen Inhalt hervor, auch daraus, daß die 1517
ende literarische Fehde mit Faber erwähnt wird. Am 8. September
es Jahres kann Erasmus endlich ein herzliches Billet an Morus richten,
s so beginnt: „Da schicke ich dir die Tafeln, damit wir immer bei dir

---

[1]) Erasmi opera ed. Clericus III. S. 268. „Proximo vere cum Angliam ob
atum quoddam adissem negotium . . . An Pirkheimer. 2. Nov. 1517. — Nicolaus
rdianus, Secretär des Venetianischen Gesandten, an Marcus Musurus, Ebenda
11 f. „Erasmum enim saepe convenimus, qui accersitus (ut arbitror) ab hoc
issimo rege . . nuperrime huc accedit. Mehrere Briefe, welche dieser Reise zu
sprechen scheinen, sind unrichtig datirt.

[2]) S. 257. [3]) S. 1615, Anhang. [4]) S. 384.

sein mögen, auch wenn wir einmal nicht mehr sind. Die Kosten hat zur Hälfte Petrus, zur Hälfte ich getragen. Nicht, daß es nicht jeder von uns gern ganz bezahlt hätte, sondern damit es ein gemeinsames Geschenk von uns beiden sei.“ Etwas später, den 16. September*), schrieb er dem Freunde: „Ich habe mich dir durch Petrus Cocles gesandt, der deswegen den Umweg über Calais gemacht hat. Du brauchst ihm nichts zu schenken, als etwa zehn oder zwölf Groschen für die Reise-Ausgaben. Für alles Uebrige haben wir gesorgt**). Den 27. September***) meldet Erasmus dann auch dem Aegidius: „Der Einäugige ist unter glücklichen Auspicien mit unsern Bildern nach England gereist; wenn Morus in Calais ist, wird er unsere Porträte schon haben“. Und in der That antwortet auch More schon den 6. Oktober von Calais: „Mein theuerster Petrus ..... unserm Erasmus schreibe ich gleichfalls und schicke dir den Brief offen, du kannst ihn selbst versiegeln. Nichts was ihm geschrieben ist, braucht verschlossen zu dir zu kommen. Ein paar Verschen, die ich auf das Bild gemacht und die eben so schlecht sind, als dieses gut ist, schreibe ich dir nieder. Scheinen sie dir werth, so theile sie dem Erasmus mit, wo nicht, wirf sie in's Feuer“.

Es kommen nun zwei Gedichte mit dieser Ueberschrift:

„Verse auf die Doppeltafel (in tabulam duplicem), in welcher Erasmus und Petrus Aegidius gemeinschaftlich dargestellt sind durch den trefflichen Künstler Quentin, und zwar so, daß Erasmus seine Paraphrase auf den Brief an die Römer beginnt, und die neben ihm gemalten Bücher ihre Titel zeigen, Petrus aber einen Brief hält, mit der an ihn gerichteten Adresse von Morus' Hand, die der Maler gleichfalls nachgebildet.

Die Tafel spricht:

Quanti olim fuerant Pollux et Castor amici,
  Erasmum tantos Aegidiumque fero.
Morus ab his dolet esse loco, conjunctus amore,
  Tam prope quam quisquam vix queat esse sibi.
Sic desiderio est consultum absentis, ut horum
  Reddat amans animum littera, corpus ego.

---

*) S. 1631.

**) Morus befand sich gerade zu Calais, das damals Englisch war, im königlichen Auftrag, um eine staatsrechtliche Verhandlung zu leiten. Petrus Cocles (oder Unoculus, der Einäugige) war ein Famulus und häufig Bote des Erasmus.

***) S. 1634.

ich, Morus selbst, spreche:

„Tu quoque adspicis, agnitos opinor
Ex vultu tibi, si prius vel unquam
Visos, sin minus indicabit altrum
Ipsi littera scripta, nomen alter,
Ne sis nescius ecce scribit ipse,
Quanquam is qui siet, ut taceret ipse
Inscripti poterant docere libri,
Toto qui celebres leguntur orbe.
Quintine o veteris novator artis
Magno non minor artifex Apelle,
Mire composito potens colore
Vitam adfingere mortuis figuris;
Hei cur effigies labore tanto,
Factas tam bene, talium virorum,
Quales prisca tulere secla raros,
Quales tempora nostra rariores,
Quales haud scio post futura an ullos,
Te juvit fragili indidisse ligno,
Dandas materiae fideliori,
Quae servare datas queat perennes?
O si sic, poteras tuaeque famae et
Votis consuluisse posterorum.
Nam si secula, quae sequentur, ullum
Servabunt studium artium bonarum,
Nec Mars horridus obterret Minervam,
Quanti hanc posteritas emat tabellam?“

lorus fährt dann in einer Nachschrift fort: „Mein Petrus, unser Quin- Alles wunderbar ausgedrückt, besonders aber scheint er einen wunder- Fälscher abgeben zu können; denn so hat er die Aufschrift meines an dich nachgeahmt, daß ich es selbst nicht zum zweiten Mal so könnte. Drum, wenn nicht er etwa zu seinem oder du zu deinem ich den Brief behalten willst, schicke ihn, bitte, mir zurück. Er wird under verdoppeln, wenn er neben dem Bilde liegt. Ist er nicht vorhanden, oder kann er euch von Nutzen sein, so will ich versuchen, achahmer meiner Hand wieder meinerseits nachzuahmen“.

ls ich selbst die Bilder in Longford Castle sah, schienen mir diese

Verhandlungen in der Correspondenz, soweit ich das Einzelne in der Erinnerung hatte, völlig auf sie zu passen. Und noch mehr, auch aus rein künstlerischen Gründen mußte ich mich gleich zu der Ansicht von Otto Mündler und Mr. Wornum bekennen. Daß ich hier nicht blos von ihrem Urtheil beeinflüßt war, wurde mir selbst durch Folgendes deutlich. Kurz vorher hatte ich in der Gallerie zu Antwerpen eine alte, bedeutend kleinere Copie des Aegidius gesehen, welche dort als „Erasmus von Holbein“ gilt — dasselbe Gesicht, welches Heinrich Leys gewöhnlich seinen Bildern des Erasmus zu Grunde gelegt hat. Daß ein Buch in der Hand des noch jungen Mannes von seinem Titel die Buchstaben ... S. ERAS. B erkennen läßt, hat den Grund zur Benennung gegeben. Ohne zu ahnen, wen das Bild vorstelle, schrieb ich damals „Copie nach Quentin Massys“ an den Rand meines Katalogs; denn um ein Original des Meisters zu sein, dessen Stil es unverkennbar zeigte, schien es mir nicht gut genug. Als „tabula duplex“, eine Doppeltafel, wurden die Bildnisse der Freunde in der Ueberschrift von More's Versen genannt, also bildeten sie ein Diptychon dem damaligen Gebrauch entsprechend. Die Bilder von Longford Castle aber sind auf zwei Holztafeln von völlig gleicher Größe gemalt und kamen seit langer Zeit zusammen vor. Schon das mußte gegen Holbeins Urheberschaft, welcher beide Männer nie zusammen sah, und für diejenige Quentins sprechen. Diese Ansicht vertrat auch der Verfasser, noch ehe Mr. Wornums Buch erschien, in einem Aufsatz der „Zeitschrift für bildende Kunst“ *) und glaubte die Beweise ziemlich vollständig geliefert zu haben. Dennoch wurde ihm bald darauf klar, daß sich die Sache noch anders, als er dort annahm, verhält. Jetzt endlich glaubt er die Lösung für diese Frage gefunden zu haben, über welche die Ansichten der ersten Kunstkenner und Gelehrten so weit auseinandergingen und welche in der That ganz eigene Schwierigkeiten darbietet.

Darüber nämlich, daß wir im Bilde des Aegidius zu Longford Castle das von Quentin gemalte und in der Correspondenz besprochene Gemälde vor uns haben, kann kein Zweifel bestehen. Dies zeigt zunächst die malerische Behandlung selbst, der klare, etwas in das Röthliche schimmernde Fleischton, dann die ganze Haltung des Dargestellten, die Art, in welcher sein Kopf sich neigt, die eigenthümliche, etwas zu weit getriebene Zierlichkeit der Hände. So treten die Personen in den Geldwechsler-Scenen

*) Band I., Leipzig 1866, S. 198 „Holbein und Quentin Massys in Longford Castle“.

des Quentin Massys, namentlich in seinem schönen Gemälde im Louvre, das mich sofort wieder an dies Porträt denken ließ, auf. Die gleiche Uebereinstimmung zeigt sich in der Behandlung und Anordnung der Nebendinge. Das Gesicht ist schmal und blaß — Aegidius war damals kränklich — zugleich sinnend und interessant. Sein dunkles Haar ist lang; er trägt eine grüne Kappe, schwarzen Rock und grünen Tuchmantel mit großem Pelzkragen, Pelzfutter und Sammtbesatz. Der linke Arm und die rechte Hand ruhen auf einem mit grünem Tuch überzogenen Tisch, auf welchem eine Streusandbüchse steht, die Rechte hält ein kleines Buch in gepreßtem Lederband, auf welchem der Titel *ANTIBAPBAPΩ* steht; in der Linken der besprochene und bewunderte Brief mit der genau nachgebildeten Adresse von Thomas More's Hand:

V(iro) Il(lus)trisimo Petro
Egidio Amico charisimo
Anverpiae *)

Im Hintergrunde ein Bücherbret mit einem schönen Goldpokal und verschiedenen „Büchern, die ihre Titel zeigen" — wie es im letzten Briefe More's hieß:

(P)LVTARCHVS VERSVS
SENECA
Ἀρχοντοπαιδεία
SVET..
CVR....

Auch diese Auswahl ist nicht zufällig; zunächst sind es lauter Publikationen des Erasmus, wie das auch die Verse andeuteten. Plutarchus versus ist seine Lateinische Uebersetzung von Plutarchs Büchlein „De ratione dignoscendi adulatórem ab amico", das, dem König Heinrich VIII. gewidmet, gerade 1517 in dritter Auflage erschien und diesem Monarchen mit einem Briefe vom 9. September **) übersandt wurde, unter Beifügung einer andern Novität, der an den jungeu König Karl von Spanien gerichteten Schrift de institutione principis. Dies ist „*Ἀρχοντοπαιδεία*". Die Seneca-Ausgabe des Erasmus erschien im Herbst 1517 in zweiter Auflage. Die Ausgabe des Curtius kam ebenfalls noch im Herbst dieses Jahres heraus, dem Herzog Ernst von Baiern gewidmet ***). Die Ausgabe des Sueton

*) Die in der ersten Zeile eingeklammerten Buchstaben nicht mehr erkennbar. Das letzte Wort scheint eher Anverpiis zu lauten, doch ist auch dies nicht mehr ganz deutlich.

) S. 263 fg. *) Brief an diesen, vom 4. November. S. 271.

datirt zwar erst vom folgenden Jahre, dafür nennt aber Aegidius in einem Briefe vom 18. Januar 1517 diesen Schriftsteller unter den Büchern, die er eben von Paris bekommen, und frägt den Erasmus, ob er ihn schicken solle*).

Erasmus, mit schon ergrautem Haar und blauen Augen trägt ebenfalls ein Pelzkleid und eine Kappe; den Hintergrund bildet ein Pilaster mit zierlichem Renaissanceornament und ein grüner Vorhang, der, etwas zurückgezogen, ein Brett mit Büchern und eine Wasserflasche sehen läßt. Die beiden Hände des Gelehrten ruhen auf einem rothgebundenen Buche, an dessen Schnitt in Griechischen und Lateinischen Lettern die Worte stehen:

ΗΡΑΚΛΕΙΟΙ ΠΟΝΟΙ ERASMI. ROTERO ....

Seine „Herculische Arbeit" könnte allerdings die in More's Ueberschrift genannte Paraphrase des Römerbriefes sein, an welcher er damals arbeitete. Eine solche Wendung kommt häufig vor, auch im Jahre 1517 gerade nennt er in einem Briefe an Pirkheimer den „Hieronymus" und das „Neue Testament" zwei Lasten, die einen Hercules, keinen Erasmus fordern**), und noch andere Stellen finden wir in der Correspondenz, welche seine wissenschaftlichen Arbeiten als „Herculeos labores" bezeichnen***).

An dieser Stelle aber stimmt nun doch das Bild mit More's Beschreibung nicht. „Seine Paraphrase über den Römerbrief beginnend" — da würden wir uns Erasmus doch am ehesten mit der Feder in der Hand vorstellen, wie auf den Holbein'schen Bildern in Paris und Basel, und noch deutlicher spricht dafür die Angabe im Gedicht, daß Erasmus selbst seinen Namen schreibt, während im Bilde zwar der Name dasteht, aber nicht von seiner Hand geschrieben.

Diesen Unterschied gab der Verfasser zwar in seinem Aufsatz über die Bilder in Longford an, aber, die Ungenauigkeit von Bilderbeschreibungen in älteren Quellen gewohnt, glaubte er ihn nicht für bedeutsam genug halten zu dürfen bei der völligen Uebereinstimmung des Aegidius-Bildes mit der Beschreibung, die More davon gibt. Ja er meinte auf Grund dessen sogar die Jahrzahl M.D.XXIII., welche auf dem Deckel eines der Bücher im Hintergrunde steht, sowie eine andere Inschrift am gelben Schnitt desselben Buches für unecht halten zu können:

*) S. 1591 (Anhang).
**) 16. Oktober 1517. S. 1637 (Anhang).
***) Bebillus an Erasmus, 22 Juni 1517. S. 1609 (Anhang). — S. 1578 (Anhang).

ILLE EGO IOANNES HOLBEIN NON FACILE ....MVS ...MICHI MIMVS ERIT, QVAM MICHI .....T

Dieses Fragment eines Distichons für keine ursprüngliche Bezeichnung [z]u halten, schien mir wegen seines beschädigten Zustandes wahrscheinlich, denn [s]päter aufgesetzte Inschriften pflegen sich leichter zu verwischen. Der völlig [de]utlichen und wohlerhaltenen Jahrzahl gegenüber wäre freilich größere [V]orsicht am Platze gewesen, ob sie zwar gegen Holbeins sonstige Gewohn[h]eit etwas groß und schwerfällig hingesetzt ist. Daß aber kein Grund vor[li]egt, gegen beide Schriften Mißtrauen zu hegen, sah ich zwei Monate [s]päter ein, als ich unter den Handzeichnungen des Louvre zwei Hol[be]in'sche Studien-Blätter in Silberstift kennen lernte, welche beide Hände [zu] Holbein's unzweifelhaftem Porträt des schreibenden Erasmus in Basel [un]d Paris, dazu die Studie zum Kopf des Erasmus, wie ihn das [Bi]ld in Longford zeigt, das Gesicht zu drei Vierteln und gegen links*) [se]hend, und außerdem noch, wie es scheint, auch die Handstudien zu eben [di]esem Bilde enthalten**).

Was mir das Wünschenswertheste gewesen wäre, das Bild in Long[for]d darauf zum zweiten Male zu sehen, konnte ich freilich nicht bewerk[st]elligen. Doch zeigen mir meine genauen Notizen über die dortigen Bilder, [da]ß Alles, was sich auf die künstlerische Aehnlichkeit mit Massys bezieht, [au]sschließlich beim Bilde des Aegidius bemerkt ist, während ich von dem [de]s Erasmus nur notirte, daß es in der Charakteristik wie im Beiwerke dem [an]dern bedeutend überlegen sei. Die Hände des Erasmus sind außerdem [vo]n denen des Aegidius sehr verschieden. Wie die zierlichen Hände des [le]tzteren für Quentin Massys bezeichnend sind, so die ruhig aneinander [lie]genden und völlig nach der Natur studirten des ersten für Holbein. Trotz [gl]eichen Formats sind die beiden Bilder kaum wirkliche Gegenstücke, denn [bei]de Personen blicken gegen links, und nur Erasmus ist ganz, Aegidius [da]gegen knapp lebensgroß. Und schließlich ist der schöne Renaissancepilaster [ne]ben dem Erasmus mit seinem reichen Ornament, welches den Schaft füllt, [un]d dem Kapitell, das eine anmuthige, in Gewinde ausgehende Gestalt [er]hält, von einem solchen Charakter, daß wir wohl nur von unserem großen [B]aseler Meister Aehnliches gesehen haben. Auch Mr. Wornum bemerkt [ab]er manche dieser Punkte Aehnliches und spricht sich — vorsichtiger als ich

*) Vom Beschauer.

**) Vgl. Verz. d. Werke, Paris. Eins der Blätter von Braun photographirt.

es in meinem früheren Aufsatze gethan hatte — nur beim Aegidius dahin aus, daß dieser sicher von Massys sei, während er es beim Erasmus nur für wahrscheinlich erklärt. Und in der That, bei diesem behält Waagen, der es als Arbeit Holbeins hochpries, Recht, trotz der gemeinsamen Herkunft und der gleichen Größe beider Gemälde.

Herr Herman Grimm, welcher, freilich ohne die Bilder in England gesehen zu haben, die Beweisführung von Mr. Wornum angriff*), hat die glückliche Idee gehabt, auf ein Bild des schreibenden Erasmus in Hampton Court hinzuweisen, das ihm, nach Mr. Wornums Beschreibung, vielleicht jenes von Massys gemalte zu sein scheint. Hiermit ist jedenfalls die richtige Fährte gegeben. Mr. Wornum, obwohl er es Holbein zuschreibt, sagt, daß es sehr an Massys erinnere; meine Notizen lauten: „keinesfalls Holbein; entschieden Niederländische Arbeit“. Die Büchertitel im Hintergrunde: MOR...**) NOVVM TESTAMENT.. ΛΟΥΚΙΑΝΟΣ... HIERONYMVS sind recht die Ergänzung zu den Titeln, welche ich auf den Büchern neben Aegidius las; die Moria (das Lob der Narrheit) ist zuerst 1511, die Lucian-Uebersetzung 1514 erschienen, die Lateinische Uebersetzung des Neuen Testaments und die erste Ausgabe des Hieronymus kamen 1516 heraus. Auch die Haltung des Erasmus, der sich gegen rechts wendet, ist ganz geeignet, um derjenigen des nach links schauenden Aegidius zu entsprechen; und nur das Größenverhältniß stimmt nicht, indem das Bild in Hampton Court bedeutend kleiner ist. Dafür stimmt aber das Breitenmaß ziemlich mit dem Bilde des Aegidius in Antwerpen überein und auch das Höhenmaß des letztern ist nicht viel größer***). Beide Bilder darf man für alte Copien vom Doppelbilde des Quentin Massys halten. Von dessen Originalen ist aber nur das eine, der Aegidius, da. Die gemeinsame Herkunft dieses Werkes und des

---

*) Holbeins Geburtsjahr. Kritische Beleuchtung der von den neuesten Biographen Holbeins gewonnenen Resultate. Berlin 1867, S. 19 f. Den Aufsatz des Verfassers über Longford Castle kannte Herr Grimm nicht.

**) Mr. Wornum (S. 143) las HOR.., wofür Herr Grimm richtig, und auch in Uebereinstimmung mit meinen Notizen, MOR.. vermuthet. Das Bild herabzunehmen wurde nicht gestattet, außerdem ist es schmuzig und dunkel, so daß ich auf dem Blatt vor Erasmns keine Spur von einer Schrift sehen konnte.

***) Aegidius in Antwerpen (aus der van Eertborn'schen Sammlung): hoch 0,60; breit 0,47. Erasmus in Hampton Court (nach Mr. Wornum) hoch 19¼ Zoll, breit 17¼ Zoll (=0,43). Nach Obigem die Notiz über das Bild in Hampton Court, Band I. S. 273, zu berichtigen.

us von Holbein würde es wahrscheinlich machen, daß Morus in
jat der Empfänger dieses neuen Porträts von seinem alten Freunde
i sei. Die völlige Gleichheit des Formats kann ein Zufall sein,
)t ist ihr erst später ein wenig nachgeholfen worden.
as 1523 datirte Bild in Longford Castle ist also eines der beiden
se von Erasmus, welche 1524 nach England geschickt worden waren.
as zweite läßt sich mit großer Wahrscheinlichkeit feststellen. Es ist
ine Bild im Louvre, das sich früher in England, in der Sammlung
I. befand und dessen Chiffre, C. R. unter der Krone, auf der Rück-
igt. Ebenda ist ein Zettel mit der Schrift aufgeklebt: [T]his [portrait]
asmus was given to [the] prince by [Sir] Adam Newton[1]).
Bild nebst einer heiligen Familie von Tizian sandte Karl I. Ludwig
ls Gegengabe für Lionardo's Johannes[2]), der später seinen Rück-
ch Paris gefunden hat. Das Bildniß des Erasmus im Louvre
ganz mit dem Baseler, das im ersten Bande beschrieben und abge-
st, überein, nur daß die Ausführung noch sorgfältiger, der Ton noch
ist. Etwas Silberhaar kommt unter der Mütze zum Vorschein.
haft sind die kleinen Hände; den Hintergrund bildet ein dunkelgrüner
g, mit hellgrünen Löwen und rothen und weißen Blumen geziert.
eschriebene läßt sich nicht entziffern. Es ist ein Bild, welches seinen
latz im Salon Carré gewiß verdient.
en Typus des Gemäldes zu Longford Castle finden wir in Vorster-
trefflichem Stich wieder[3]), dann auch auf den kleinen, mit einander
ereinstimmenden Bildnissen in Wien und Turin. Jenes bezeichneten
ersten Bande als alte Copie[4]); jedenfalls ist es eine gute und gleich-
Otto Mündler war sogar geneigt, es als Original anzusehen, und
er Kopf auch trocken ist, so ist die Ausführung der Nebendinge vor-
. Das Turiner Exemplar kennen wir nur aus dem Stich Ferreri's
lleriewerke[5]). In diesen beiden Gemälden ruhen die Hände auf einem
Buche, nicht auf einem geschlossenen, wie in Longford. Auf Vorster-

---

Das in Klammern stehende ist Ergänzung.
Katalog des Louvre III. partie. Paris 1866, S. 110, 111 Nr. 208.
Auch ein Bild bei Mr. Howard, Greystoke Castle, Cumberland, soll hiermit über-
en, wie Mr. Wornum, der es indessen nicht selbst gesehen, S. 141 angiebt.
So auch Waagen, die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien. I. 177.
La Reale Galleria di Turino, illustrata da Roberto d'Azeglio. vol I. Turino
av. VII.

man's Stich sieht man zwar etwas von den Händen, aber die Platte reicht nicht weit genug, um ein Buch zu zeigen. — Die als Seitenstücke gemalten Bildnisse von Froben und Erasmus in Hampton Court hält Waagen*) mit Recht für Copien. Erasmus zeigt wieder den Typus des Longford-Bildes. Wie dort ruhen seine Hände auf einem rothen Buche. Die architektonischen Gründe sind von Steenwyck, der mit seinem Namen und der Jahrzahl 1629 gezeichnet.

Welches Bild des Erasmus aber ist dasjenige, welches um diese Zeit, laut seinem Briefe an Pirkheimer, nach Frankreich ging? Wohin und an wen hat Holbein es gebracht? — Is me detulit pictum in Galliam — Herr Grimm**) macht aus Frankreich ohne Weiteres Paris und sagt: „Erlaubt wird es scheinen, das auf dem Louvre befindliche Porträt des Erasmus mit jenem dritten Bildnisse vom Jahre 1523—24 zu identificiren.“ Auf dies Bild, das, wie der Leser eben erfuhr, notorisch aus England stammt und auf Porträte Franz' I. von Frankreich, die unter dem Namen „Holbein“ vorkommen, namentlich auf eins in der Sammlung der Königin von England, begründet Herr Grimm Holbeins Aufenthalt in Paris. Er tritt, ohne das Original zu kennen, für Holbeins Urheberschaft bei einem Bilde ein, das die Wissenschaft längst an die richtige Stelle gesetzt hat. „Waagen will dieses Porträt Holbein nicht zuertheilen. In England dagegen hält man an dieser Bezeichnung fest, und wie mir scheint mit vollem Rechte, denn wer außer Holbein sollte im Stande gewesen sein, diesen König mit solcher, ich möchte fast sagen, verrätherischen Treue abzuconterfeien?“ — Dieselbe Wendung, mit welcher Herr Grimm die Welt schon um mehrere neue Raffael, Lionardo und Dürer zu bereichern gestrebt hat. — Sein „Wer außer …?“ ist fast so bequem als das „Warum nicht“, das ein Englischer Kunstforscher***) „a Novum Organum of tremendous power in speculation but of little use in reality“ nennt. Wir können im Urtheil heut strenger sein, als Waagen es war, und, namentlich von äußerem historischen Material unterstützt, manche Bilder beseitigen,

*) Kunstwerke und Künstler in England I. S. 388. Treasures II. S. 363. Vgl. Band I. unseres Buches S. 261. — S. auch den Katalog Karls I., Beilage III.

**) Ueber Künstler und Kunstwerke. II. Heft VII u. VIII.

***) Chatto, Treatise on Wood-Engraving. S. 53.

der Deutsche Kenner noch dem Meister ließ, doch daß wir ein von
ı beseitigtes Bild als Holbein wieder aufnehmen müßten, dafür ist
ich nicht ein Beispiel erinnerlich. „In England hält man an der
nung fest" — was soll das heißen? Hat Herr Grimm besondere
hten über das Urtheil Englischer Kenner? Doch nein — seine
haftliche Autorität ist nur die Unterschrift der Photographie, die zu
en nach Perlen der Manchester Ausstellung [1]) gehört. Das Gemälde
sich in Hampton Court; daß die dortige Gallerie nicht kritisch ge-
t, gesichtet und katalogisirt ist, sondern daß hier noch die Be-
gen bestehen, welche Waagen vor mehr als dreißig Jahren vorfand,
der, der einen Blick hineingeworfen. Auf Leih-Ausstellungen, wie
nchester Exhibition, werden den Kunstwerken die Benennungen be-
welchen die Eigenthümer ihnen geben. Dennoch war in diesem
ie Sinnlosigkeit der Benennung so groß, daß selbst der Katalog
das Bild könne ein Clouet sein [2]). Von dem jüngsten und berühm-
er drei Clouets, François Clouet, genannt Janet, rührt es
ebenso wenig her, doch ist es eine unzweifelhaft Französische Arbeit.
eine ganz bekannte Sache, daß die Französischen Porträte aus der
it in der Art des François Clouet wie seines Vaters in allen
unter der Collectivbezeichnung „Holbein" vorkamen und zum Theil
rkommen; auch im Louvre ist ein Bild des Königs aus dieser
das früher Holbein hieß [3]), und ein Französisches Reiterbild
ı in Florenz trägt noch diesen Namen. Herr Grimm muß nie
afen De Laborde ausgezeichnetes Buch „La Renaissance des arts
ur de France" gesehen haben, der alle Unklarheit in diesem Punkte
hat und übrigens auch das Gemälde in Hampton Court erwähnt [4]).
asmus hatte in Paris viele Freunde und Correspondenten, doch keiner
hm eigentlich so nahe oder gewährte ihm soviel, daß die Sendung
Bildes wahrscheinlich gewesen wäre. Auch schweigt der Briefwechsel
esen Punkt vollkommen.

---

hotographs of the Gems of the Art Treasures Exhibition Manchester. 1857.
1858. Nr. 69. (Vgl. R. Weigels Kunstlager-Katalog Nr. 21850 (Bd. V.).
Wie ich aus W. Bürger, Trésors d'art en Angleterre, 3. Edit., Paris 1865,
ersehe.
Katalog, École Française, Paris 1865, S. 68, Nr. 110, „École des Clouets".
Vol. I. S. 134. Anm.

Vielleicht läßt sich, da diese Quelle nichts sagt, der Sache von einer andern Seite auf die Spur kommen. Haben wir vielleicht außer den Porträten in Longford und im Louvre noch ein Bildniß des Erasmus das sicher in dieser Zeit entstanden ist? Gewiß, das Porträt in Basel, das mit dem Pariser Bilde völlig übereinstimmt und auf welchem das Blatt Papier vor dem Dargestellten die Worte zeigt [1]):

In Evangelium Marci paraphrasis per
D. Erasmum Roterodamum aucto ...
Cunctis mortalibus ins. (d. h. insitum est)

Die Paraphrase des Marcus-Evangeliums aber fällt in das Jahr 1523.

Das Gemälde stammt aus der Amerbach'schen Sammlung. Möglich, daß es erst aus der Hinterlassenschaft des Erasmus an Bonifacius Amerbach gekommen [2]), möglich aber auch, und noch wahrscheinlicher, daß Erasmus es seinem theuren jungen Freunde, seinem „goldenen" Bonifacius, schon früher geschenkt. Wo aber war dieser, als das Bild entstand? — In Frankreich.

Im Mai 1522 ging er zu einem erneuerten Aufenthalt nach Avignon, um dort unter Alciat zu studiren, und kehrte erst im Mai 1524 wieder zurück. Ist es nicht in hohem Maße wahrscheinlich, daß Erasmus ihm während dieser langen Abwesenheit ein solches Liebeszeichen zusandte? Daß hierüber die Sammlung der Briefe nichts sagt, ist auch gar nicht zu verwundern, denn von der Correspondenz mit Bonifacius ist nur äußerst wenig abgedruckt [3]).

Das mit höchster Feinheit auf der Holztafel ausgeführte Bild wanderte also an einen Gönner nach England, das erste, nur als Studie nach dem Leben auf Papier gemalte Exemplar an den vertrautesten jungen Freund. Wir sagten oben [4]), daß, wenn Holbein nach Frankreich ging,

---

[1]) Die genaue Abschrift verdankt der Verf. Herrn His-Heusler. Selbst der Stich in Mechels Werk läßt diese Schrift mit wenigen Abweichungen erkennen.

[2]) Diese Vermuthung sprach der Verf. Bd. I. S. 265 aus.

[3]) Der Briefwechsel Amerbachs befindet sich handschriftlich auf der Baseler Bibliothek. Schon Hegner deutet an, daß vielleicht manches auf Holbein Bezügliche darin sei. Der Verfasser hat nicht übernommen, die große Reihe von Bänden durchzusehen, indem Herr Dr. Fechter in Basel und neuerdings Herr His-Heusler sich dieser Arbeit gewidmet. Beide Herren theilten uns mit, daß diese Correspondenz wenig auf Holbein oder auf Amerbachs künstlerische Interessen Bezügliche ergeben habe. Bei Holbeins Lebzeiten ist nie von ihm die Rede.

[4]) S. 57.

ihn kein Ort mehr zum Besuche auffordern konnte, als Lyon, das in so nahen Beziehungen mit Deutschland und der Schweiz stand und zu dem wir Holbein selbst später in einem geschäftlichen Verhältniß finden. Lyon aber liegt gerade auf der Straße von Basel nach Avignon, ungefähr mittweges.

Wann Holbein sich nach England aufmachte, sahen wir am Schluß des ersten Bandes. Ueber den Termin der Reise hat indeß Herr Grimm kürzlich eine andere Meinung aufgestellt*). Aus More's von Greenwich aus geschriebenem Briefe, dessen wahres Datum zu bestimmen ihm gelang, möchte er noch eine neue Folgerung ziehen. „Pictor tuus, Erasme charissime, mirus est artifex, sed vereor ne non sensurus sit Angliam tam foecundam ac fertilem quam sperarat. Quanquam ne reperiat omnino sterilem, quoad per me fieri potest, efficiam**).“ Hier, sagt Herr Grimm, werde Holbein bereits als anwesend in England genannt. Daß dies die Antwort auf eine Mittheilung über die erst beabsichtigte Reise des Malers sei, von dem Erasmus eben zwei Arbeiten hinübergesandt, findet Herr Grimm nicht möglich; das ginge, wenn es „sperat“ hieße, aber „sperarat“ lasse gar keine andere Deutung als die seinige zu.

Die bekannten Regeln des Lateinischen Briefstiles erklären das in anderer Weise. Diesen zufolge pflegt das Perfectum angewendet zu werden, wo wir das Präsens gebrauchen. In der Antwort auf die Sendung der Porträte von Massys' Hand — um ein Beispiel anzuführen — meldet More dem Aegidius „Scripsi literas Erasmo“; dies übersetzen wir „ich schreibe“; die Einlage an Erasmus ist sogar erst um einen Tag später datirt. In der Unterschrift der beigegebenen Verse spricht More sodann von der Tafel in qua Erasmus et Petrus Aegidius simul erant expressi .... sic ut .... picti libri titulos praeferrent suos .... u. s. w.; zu Deutsch heißt das aber: dargestellt sind, mit darauf folgendem Präsens: „ihre Titel zeigen“. Bei Uebersendung des Bildes schrieb Erasmus also an More von dem Maler, der nach England zu gehen dachte: speravit, se Angliam fertilem reperturum, während er Deutsch gesagt hätte: er

*) Ueber Künstler und Kunstwerke, II. Heft VII, VIII.

**) Vgl. Bd. I. S. 349.

hofft. Auf dieses nun auch schon vergangene Perfectum sich zurückbeziehend, wendet More ganz folgerichtig das Plusquamperfectum an; Deutsch dagegen muß man die Stelle übersetzen: Dein Maler, theuerster Erasmus, ist ein wunderbarer Künstler, dennoch fürchte ich, wird er England nicht so fruchtreich und gewinnbringend finden, als er hoffte; daß es aber für ihn nicht ganz unfruchtbar sei, dafür will ich mein Möglichstes thun."

Wie stehen also die Sachen? — Dieser Brief kann in dem fraglichen Punkte nicht entscheiden. Er läßt, nach seinem Wortlaut, ebenso leicht die Deutung zu, Holbein sei schon in England, als die Auffassung, er wolle erst kommen und habe sich vorläufig durch die beiden Bilder bekannt gemacht. Da uns die zwei Briefe des Erasmus fehlen, welche More, wie er sagt, mit diesem Schreiben beantwortet, ist hier keine Entscheidung möglich. Wir müssen uns nach andern Indicien umsehen.

Der Ansicht des Herrn Grimm widerspricht nun aber zweierlei:

Erstens der Empfehlungsbrief an Petrus Aegidius, der vom Maler sagt, er sei auf dem Wege nach England, um etwas zu verdienen. Dieser ist vom 29. August 1526 datirt.

Zweitens der Umstand, daß vor 1527 von Holbein keine Spur in England zu finden ist, daß wir dagegen, obwohl Holbein nicht häufig seine Arbeiten datirte, mehrere mit dem Jahr 1527 bezeichnete Porträte seiner Hand in England besitzen, und zwar von solchen Persönlichkeiten, die er zuerst gemalt haben muß, wenn Erasmus ihn empfahl und More, wie er in jenem Briefe verspricht, sich seiner annahm, nämlich die Bildnisse von More selbst, von Warham und Sir Henry Guildford.

Daß Herrn Herman Grimm nicht das Material zu Gebote stand, um über den zweiten Punkt orientirt zu sein, ist uns begreiflich. Minder erklärlich aber ist die Art, in welcher er mit dem ersten Punkte fertig wird. Da es ihm in einem andern Falle gelungen war, einem unrichtig datirten Briefe die rechte Stelle anzuweisen, ficht er auch das Datum dieses Schreibens an. Im Briefe kommt die Stelle vor: „De Hieronymi libris concinnandis ex Archiepiscopo Cantuariensi transmittendis, opinor tibi fuisse curae." „Die Bücher des Hieronymus einbinden und dem Erzbischof von Canterbury hinübersenden zu lassen, dafür warst du wohl so freundlich zu sorgen." Nicht 1526, sondern schon 1524, meint Herr Grimm, sei der Brief geschrieben. „Erasmus' Erwähnung der von ihm edirten Briefe des Hieronymus macht die Correktur hier am anschaulichsten möglich. Am 4. September 1524 nämlich schreibt er dem Erzbischof von

Canterbury, er hoffe, das übersandte Porträt sei richtig angelangt ....
nun aber: er habe den Hieronymus jetzt erst senden können, da man des frischen Druckes wegen mit dem Einbinden habe warten müssen. Dieser Brief ist richtig datirt (die drei ersten Bände der dem Erzbischof zugeeigneten Briefe des Hieronymus waren im August 1524 herausgekommen), der an Aegidius folglich nach ihm umzudatiren. Setzen wir aber 24 hier statt 26, so stimmt alles auf's vortrefflichste."

Gewiß — bis auf die etwas gar zu kühne Wendung des Herrn Grimm libri Hieronymi, Bücher, mit „Briefe" zu übersetzen. Die Herausgabe der Briefe des Hieronymus war allerdings 1524 beendigt, der Schlußband von seinen gesammelten Werken aber, zu welchen die Briefe nur die ersten drei Bände bilden, erschien 1526 [1]). Und in einem Briefe an den Erzbischof Warham vom 29. Mai 1527 schreibt Erasmus: „Ich habe kürzlich an dich geschrieben und dir den Hieronymus in vergoldetem Einbande geschickt; wenn dir die Bände überbracht worden sind, ist es mir sehr lieb" [2]). Außerdem ist in mehreren Briefen des Jahres 1526 von der Vollendung des ganzen Hieronymus die Rede [3]). Daß jemand, welcher den Briefwechsel des Erasmus so gut zu kennen scheint, wie Herr Grimm, diesen Mißgriff macht, ist schwer zu verstehen, um so mehr als er an eben dieser Stelle sich auf Panzer beruft, dessen Angaben ihn doch sofort hätten aufklären müssen.

Außerdem giebt es aber noch andere, ganz positive Beweise, daß dieser Brief an richtiger Stelle steht. Nicht das wollen wir anführen, daß Erasmus dem Petrus schreibt: „du bist nicht mehr gar weit vom vierzigsten Jahr" und dieser 1490 geboren sein soll, was einer früheren Datirung gleichfalls widerspricht; denn ob die Angabe des Geburtsjahres authentisch ist, wissen wir nicht [4]). Dagegen steht das Schreiben in nahem Zusammenhang mit einem andern Briefe an Aegidius vom 21. April desselben Jahres 1526, der ein paar Seiten vorher abgedruckt ist [5]). Dieser beginnt: „Johannes Frobenius hat mir von Seiten deines Bruders

---

[1]) Vgl. Panzer VI. S. 242 Nr. 525 und S. 253 Nr. 609.

[2]) S. 985. Scripsi nuper misique Hieronymum inauratum, quae volumina si perlata sunt, vehementer gaudeo.

[3]) S. 924 (vom 2. April) S. 931 (vom 30. April).

[4]) Wir finden sie in der Nouvelle Biographie Universelle; die Quellen sind uns unbekannt.

[5]) S. 929.

400 Goldkronen ausgezahlt; den Rest noch nicht*). Im Brief vom 29. August aber sagt Erasmus, daß er von Peters Bruder nebst einigen andern Sachen auch das, was von ihrer kleinen Rechnung noch übrig geblieben**), jetzt erwarte.

Den Inhalt dieser beiden Briefe zu prüfen, ist aber auch noch in anderer Beziehung interessant. Die Art, wie Erasmus am 29. August von dem Künstler spricht, klingt seltsam vornehm und reservirt. Er nennt seinen Namen gar nicht; „der Ueberbringer ist derjenige, welcher mich gemalt hat. Durch seine Empfehlung will ich dir nicht weiter beschwerlich fallen, obgleich er ein ausgezeichneter Künstler ist. Wenn er den Quentin zu besuchen wünscht, und du selbst nicht Zeit hast, den Mann hinzuführen, bist du wohl so gut, ihm durch deinen Famulus das Haus zeigen zu lassen." Sah Erasmus wirklich den Künstler als so tief unter sich stehend an, daß er ihn nur in höchst zurückhaltender Weise empfehlen zu können glaubt, beinahe um Entschuldigung bittet, daß er es thut? Aber im Briefe vom 21. April erfahren wir, daß gerade eine kleine Verstimmung zwischen Erasmus und Aegidius bestand; dieser fühlte sich gekränkt, daß der Freund seine Geldangelegenheiten ihm aus den Händen nehmen wollte; und das Schreiben vom August sagt uns, daß Aegidius kurz zuvor seine Gattin verloren hatte. Das sind ganz andere Gründe für die Umschweife, die Erasmus jetzt bei der Einführung des Malers macht. „Durch ihn", heißt es später, „kannst du schreiben was du willst." Nur zu oft beklagt sich Erasmus über die Unzuverlässigkeit der Personen, durch die er seine Briefe zu senden genöthigt ist, und ermahnt die Freunde zur Vorsicht in dieser Beziehung. Holbein dagegen — sehen wir hier — ist ein Mann, auf den man Vertrauen setzen darf.

Aber kehren wir jetzt zurück von den Abschweifungen auf ein Gebiet welches wir eigentlich schon im ersten Band verlassen hatten.

*) „praeterea nihil". **) „id quod supererat ratiunculae".

VI.

[Di]e Reise nach England. — Das Wandern im 16. Jahrhundert. — Holbeins Weg. — Ueberfahrt und Ankunft in London zu damaliger Zeit. — Der Eindruck der Stadt und des Landes auf Deutsche Reisende des 16. Jahrhunderts. — London und Westminster. — Hampton Court. — Charakter und Sitten der Engländer. — Heinrich VIII. und Cardinal Wolsey. — Prachtliebe und Sinn für Kunst und Wissenschaft in den höchsten Kreisen. — Einheimische und fremde Künstler in England zu Holbeins Zeit. — Die sogenannten und die echten Werke des Meisters in England. — Die Windsor-Sammlung von Handzeichnungen.



Leben wir auch jetzt in einer Zeit, in der eine große Zahl ja ganze Klassen von Menschen sich in fortwährender Bewegung befinden und man die entlegensten Punkte leicht [un]d mit Schnelligkeit erreicht, so stehen doch das 15. und 16. Jahrhundert, [wa]s das Reisen betrifft, dem unsrigen nicht in solchem Grade nach, als [wi]r uns vorzustellen pflegen. Trotz der schlechten Verkehrsmittel und der [no]ch schlechteren Straßen und Herbergen, trotz der Gefahren des Weges [he]rrschte damals eine Wanderlust, von der wir uns kaum einen Begriff [m]achen, und welche durch alle Klassen und Stände ging. In Deutschland [w]aren die Straßen am unsichersten; nirgend gab es so viel Wegelagerer [un]d Räubergesindel wie hier, die schlimmsten darunter natürlich die Herrn [vo]m Adel, die sich wohl freuten, wenn sie einen gemeinen Dieb zum Galgen [fü]hren sahen, aber nur, weil er ihnen das Geschäft verdarb*). Kaum [be]sser als der Straßenraub war der Unfug der Zölle, die jedes Reichs[stä]dtchen, jeder kleine Landesherr erhob. Welches Bild gibt uns davon

*) Ein Geschichtchen der Art in „Schimpff und Ernst". Bern, Apiarius.

Albrecht Dürers Tagebuch seiner Reise nach den Niederlanden! und er kam durch bischöfliche Geleitsbriefe, die er erlangt hatte, doch noch ziemlich glimpflich durch. Trotzdem war der Trieb des Wanderns nirgend so lebhaft und heimisch als in Deutschland. Der Pilger zog nach den Gnadenörtern und scheute den Weg über See und Gebirge nicht, der Ritter ritt auf Abenteuer und Hofesdienst aus, der Landsknecht suchte nach Sold und die fahrende Dirne nach Landsknechten. Der Kaufmann reiste in seinen Geschäften; an allen wichtigen Plätzen Europas hatten die großen Deutschen Handlungshäuser ihre Faktoreien, und nach den fernsten Küsten rüsteten sie ihre Schiffe aus. Um zu predigen und um zu betteln zogen die Mönche von Ort zu Ort, ebenfalls durch Betteln und gelegentlich durch Stehlen halfen sich die fahrenden Schüler weiter, von deren Treiben uns Platters Jugendgeschichte eine so kostbare Schilderung giebt. Vor allem aber war das Wandern bei den Handwerkern und Künstlern in Gebrauch, die nicht blos durch Fechten, sondern auch durch ihrer Hände Werk überall ihren Zehrpfennig aufhelfen konnten. Wer es danach hatte, reiste zu Pferd; auf diese Weise wurden die Reisenden durch die Post befördert, welche Franz von Taxis damals in Deutschland einzurichten begann. Wem das zu theuer war, der zog seine Straße zu Fuß. Dürer, dem Pirkheimer 100 Gulden dazu borgte, konnte nach Venedig reiten; in so glücklicher Lage war Holbein sicherlich nicht. Er mag seinen Weg etwa gemacht haben, wie die Famuli des Erasmus, von denen gewöhnlich einer als Briefbote unterwegs war. Denen gab er selbst das Nothwendigste für die Zehrung mit, und es ward dann darauf gerechnet, daß diejenigen, welchen sie etwas zu überbringen hatten, sich ihrer fernerhin annahmen und ihnen durch kleine Spenden weiterhalfen. Ein höchst interessanter Brief des Erasmus an einen Famulus, welchen er nach England abgeschickt hatte und dem er dann noch einige Lehren auf den Weg nachsendet, ist uns bewahrt*). „Schade, daß man nicht in die Zukunft blicken kann —“ so ungefähr fängt der Brief an; „wärest du zwei Tage später aufgebrochen, so hättest du einen Reisegefährten gehabt, welcher dir den Weg zu Fuß so behaglich gemacht hätte, als ob du im Wagen führest, denn er steckt ganz voll heiterer Geschichten“. Erasmus läßt dann fallen, daß der Weg durch unsichere Gegenden führe, er ermahnt den Famulus, das Meer bei Calais nicht gar zu sehr zu scheuen. Wir hören zugleich, daß die Schiffsleute, mit welchen man da zu thun hat, gar

*) S. 983, an Nicolaus Cannius, vom 29. Mai 1527.

er sind, als das Meer selbst; und daß die Ueberfahrt nicht nur
h, sondern auch kostbar ist, geht aus andern Briefen des Eras-
r. Holbein ging nun zwar nicht den geraden Weg, sondern über
und hielt sich dort möglicherweise eine Weile auf, um etwas zu
doch wird auch er wieder, dem allgemeinen Gebrauche folgend,
s gewandert sein. Von hier nach Dover konnte man bei günstigem
fünf bis sechs Stunden gelangen*); auch das war übrigens lange
alle Qualen der Seekrankheit zu erfahren. Vor dieser hatten
iden damaliger Zeit besonders Angst. Manche Klage darüber
in den Briefen von Erasmus, und schon im Commentar von
des Böhmischen Barons von Rozmital, der England im Jahr 1466
merkt der Verfasser, Einer aus dem Gefolge, an: „Meinem herrn
n gesellen that das mer so we, daß sie auf dem schiff lagen, als
tot" **). Eine derartige Episode hat ja Holbein selbst auf der
eichnung des Seeschiffes angebracht, von der wir am Schluß des
ndes ***) sprachen.

mit der Ankunft in Dover waren noch nicht alle Gefahren über-
jetzt ging die Reise zu Pferde weiter; für den, welcher das Reiten
hnt war, eine bedenkliche Sache. „Doch sei getrost" ruft Eras-
Famulus zu „die Pferde sind klug, kennen ihren Weg und brauchen
orn; laß ihnen nur den Zügel schießen, sie hören nicht auf zu

---

h Hentzner, der England im Jahre 1598 besuchte. Mitgetheilt in W. B. Rye's
Buch: „England as seen by Foreigners. London 1865, dem unsere Darstellung
n viel verdankt. So auch den Nachweis mancher Deutschen Reisebeschreibungen
nde des 16. Jahrhunderts, deren Originale wir benutzt und oft nach dem
ngeführt haben, wie die „Badenfahrt" des Herzogs Friedrich von Württem-
, und Joh. Wilh. Neymayr's Beschreibung der Reise des Herzogs Johann
achsen, Jülich, Cleve, Berg. — Notizen zu einer Beschreibung Londons in
eit giebt die Flugschrift „Ein glaubwirdige anzaygung des tods, Herrn Thome
andrer treffenlicher männer inn Engelland, geschehen im jar M.D.xxx.v.
ische Sitten u. dgl. Vieles in Briefen des Erasmus, in der Utopia des
orus, und in S. Münsters Cosmographey. Interessante Beschreibung Londons
Zeit, ebenfalls vom Deutschen Standpunkt: „Geschicht- und Land-Beschreibung
reichs Groß Britannien etc. Frankfurt am Mayn. In Verlegung Wilhelm
eber die Verbindung zwischen England und Deutschland, außer Rye: Karl
nglische Sprache und Literatur in Deutschland, Dresden 1864. Desselben
hriebene Einleitung zur Herausgabe von G. Chapman's „Tragedy of Al-
nperor of Germany". Leipzig, Brockhaus 1867. (Besprechung davon Weser-
Juni). Froude's „History of England from the fall of Wolsey", namentlich
Maitland „History of London and Westminster." 2 vol. fol.

) S. 181. *) S. 354.

laufen, bis sie dich wie ein Stück Gepäck nach dem Bestimmungsort getragen haben. Auch spätere Reiseberichte sprechen vom unbequemen Fortkommen auf diesen Postpferden, auf deren kleinen Sätteln wohlbeleibte Personen kaum sitzen können, die aber dafür merkwürdig schnell traben. Canterbury und Rochester gehörten zu den Stationen; da konnte der Maler zwei von den vorzüglichsten Gönnern des Erasmus, Warham — falls dieser nicht im erzbischöflichen Palaste Lambeth House bei London weilte — und den Bischof Fisher, besuchen. Nur bis Gravesend an der Themse-Mündung pflegte man zu reiten, da fand sich jederzeit Gelegenheit, die Fahrt nach London auf dem Wasser in Passagierbooten zurückzulegen. Es mußte für den Deutschen Fremdling eine interessante Fahrt sein, zwischen den freundlichen, grünen Ufern, „da nichts als Ackerbau und Wiesenwachs", auf dem breiten Strom, den Seeschiffe aller Nationen belebten und auf welchem zahllose Schwäne das besondere Ergötzen der Ankommenden bildeten. Im weiteren Verlauf der Fahrt zeigte sich linker Hand, am Fuße grüner Hügel, das schöne Königliche Lustschloß Greenwich, wo der Hof besonders häufig weilte.

Hier beginnt heute bereits die ungeheuere Stadt; damals waren noch mehrere Meilen zurückzulegen, bis man ihrer ersten Häuser ansichtig ward, und die Reise, die von Dover aus anderthalb Tage in Anspruch nahm, ihr Ziel erreicht hatte. Den äußersten Punkt von London im Osten bildete das „sehr wohlbewahrt und fest Schloß, das der gemeine Mann „The Tower", den Thurm, nennt, darin die Könige öfters Hof halten, und man die großen und mächtigen Herrn, die sich an Königlicher Majestät vergriffen und verschuldigt haben, behält". Hier hatte man London Bridge vor sich, damals die einzige Brücke über den Fluß, lang und schön, von Stein gebaut, auf zwanzig Bögen ruhend, auf beiden Seiten mit Häuserreihen besetzt, in denen Kaufleute ihre Buden haben, und die nur eine schmale Durchfahrt zwischen sich frei lassen. „Und ist so weit, so stark, groß und hochgepflastert, daß die darüber Reisenden keinen Unterschied unter einer Gasse und dieser Brücke merken können." In der Mitte der Brücke aber bot sich ein minder erfreuliches Schauspiel. Da sah man auf einem Thurme die Häupter hingerichteter Personen stecken, durchschnittlich zwischen dreißig und vierzig, und meist von Leuten höchsten Ranges. Damals, erzählt ein Französischer Reisender*), gab es in diesem Lande kaum einen

*) Estienne Perlier (1558), Rye S. 192.

Edelmann, von dessen Verwandten nicht etliche enthauptet worden wären. — Rechter Hand vom Ankommenden, auf dem linken Ufer des Flusses, dehnte nun die Stadt sich aus, welche noch nicht den Umfang der jetzigen City einnahm, wenngleich sich namentlich gegen Westen einige Vorstadt-Straßen anschlossen, von welchen gerade unter Heinrich VIII. mehrere der wichtigsten, zum Beispiel Holbourn Bridge, zuerst gepflastert wurden. Hauptsächlich zog die Stadt sich am Ufer des Flusses, der starke Krümmungen macht, entlang, ohne große Tiefe, sondern „der Brayte nach gebawen"; es bedünke einen, so sagt ein Deutscher Bericht aus Holbeins Zeit*), sie wolle der Länge nach kein Ende haben, daher auch etliche meinen, sie heiße eigentlich nicht Londinum, sondern Longinum, der Länge nach zu rechnen.

Dicht hinter London Bridge zeigte sich ein Platz, an welchem der Handelsverkehr besonders lebhaft war und der dem Deutschen Besucher vor Allem bekannt sein mußte, der Stahlhof (Steelyard), das Grundstück der Deutschen Hansa. Er führte diesen Namen, weil hier vorzugsweise große Eisenvorräthe zu lagern pflegten, und war ein großer offener Landungsplatz mit einem Krahn und zahlreichen Häusern, deren letzter Rest erst im Jahre 1863 verschwunden ist. Jetzt steht eine colossale Eisenbahnstation auf derselben Stelle. Die Handelsverbindung zwischen Deutschland und England geht in die früheste Zeit des Mittelalters zurück**). Seit 1260 hatte sodann sich die Hansa in London festgesetzt und in den folgenden Jahrhunderten auch in England zur ersten Handelsmacht emporgeschwungen, von den Königen mit den mannigfaltigsten Privilegien bedacht. Aus elf englischen und drei Irischen Häfen war ihren Kaufleuten die Ausfuhr gestattet. Hauptsächlich trieben diese die Ausfuhr von Schafwolle und Rindshäuten. Auch den großartigen Bergwerksunternehmungen in England standen sie in dieser Zeit nahe und zogen Bergleute aus der Heimat herüber. In der Bevölkerung Londons machten die Deutschen eine große Zahl aus, namentlich im Handwerkerstande, und ganz besonders waren sie in einer der wichtigsten Innungen, derjenigen der Goldschmiede, vertreten. Vom Innern der Stadt selbst melden uns damalige Besucher, sie sei ziemlich gebaut, habe aber meistens sehr enge, finstere Gassen, bevorab

---

*) Ein glaubwirdige anzaygung ꝛc. Vgl. oben S. 153.

**) Lappenberg, Geschichte des Hansischen Stahlhofes in London. — Pauli, Bilder aus Alt-England.

gegen den Fluß; doch sind die Straßen sonst hübsch und sauber, die schönste und reichste aber ist Cheapside, die Goldschmieds-Gasse bei St. Paul, da viele Goldschmiede nahe aneinander wohnen und an ihren Buden täglich einen großen Vorrath von silbernen und übergüldeten Trinkgeschirren und anderen Gefäßen, wie auch viele güldene und silberne Münzsorten heraussetzen. Von steinernen Gebäuden sieht man wenig. Die Bürgerhäuser sind fast ausschließlich von Holz, „von außen zwar schlecht anzusehen, sollen aber inwendig meistentheils gar zierlich und wohlgebauet sein" — ein Verhältniß zwischen der äußeren und der inneren Erscheinung, welches dem heutigen London im Ganzen geblieben ist. Der ganze Charakter Londons zeigt, daß es „eine große, fürtreffliche und gewaltige Gewerbstatt" ist. Ihre Einwohner, zum größten Theil, „bemühen sich mit Kaufmannschätzen, kaufen, verkaufen, und handeln bald in alle Ecken der Welt, alldieweil ihnen das Wasser hiezu gar tauglich und bequem, angesehen, daß die Schiffe aus Frankreich, Niederland und Schweden, Dänemark, Hamburg und andern Königreichen bald in die Stadt fahren, allda Waaren anbringen und wieder im Gegenwechsel andere laden und verführen *)." Neben dem Großhandel macht sich auch der Kleinhandel bemerklich. Dem Fremden fällt es namentlich in die Augen, daß man in unterschiedenen Gassen täglich allerlei Victualien verkaufe, an denen allenthalben ein großer Ueberfluß sei. Auch erkennt der Besucher sofort, daß London eine sehr volkreiche Stadt ist; es könne einer schier auf den Gassen nicht gehen vor dem Gedränge **).

Ziemlich den Endpunkt der Stadt im Westen bildete die St. Pauls-Kathedrale, ein gothischer Bau mit Unterkirche, „an dem sonsten nichts Sonderliches zu sehen". Ueber der Kreuzung wuchs ein starker, unvollendeter Thurm empor. Ganz in der Nähe war schon die Stadtmauer; außerhalb derselben, etwas weiter nördlich, lag das Smithfield, der Schauplatz für die Jahrmärkte wie für die Ketzerverbrennungen. Der Strand, jetzt die Hauptverkehrsader von der City nach dem Westend, war hie und da mit Häusern besetzt, deren Gärten bis zum Fluß reichten, und führte zu der völlig getrennten Stadt Westminster, welche ebenso den Charakter der Residenzstadt wie London den der Handelsstadt trug. Da lag die berühmte Benedictiner-Abtei mit der herrlichen, gothischen Kirche, die der

*) Reise des Herzogs Joh. Ernst zu Sachsen u. s. w.
**) Badenfahrt.

[illegible]zer Zeit durch die Kapelle Heinrichs VII. vergrößert worden war, dieses [illegible]rachtstück des zierlichen, spätgothischen Stils, das schon Leland, der [illegible]ntiquar Heinrichs VIII., das Wunder der Welt nannte. „Gleich an dem [illegible]bigen Kloster“, so lassen wir einen gleichzeitigen Berichterstatter fort[illegible]hren, „ist ein königlicher Palast alten Gebäus, darin die Könige jetzt [illegible]mal nicht oft Hof halten. An demselbigen Palast ist ein sehr weit Haus, [illegible]rin gar keine Pfeiler stehen; das ist das Richthaus.“ — Westminster[illegible]all, der Schauplatz aller großen Staatsactionen und öffentlichen Gerichts[illegible]erhandlungen, mit der weitgespannten Holzconstruction seines Daches, [illegible]flegte die Fremden besonders in Erstaunen zu setzen. Auf dem Wege [illegible] lag York House die stattliche Wohnung des Erzbischofs von York, [illegible]ardinal Wolsey, welche später an die Krone fiel und noch unter König [illegible]einrich VIII. unter dem Namen Whitehall der Hauptsitz höfischer Pracht [illegible] England wurde. Der König baute später zwei prachtvolle Thore an [illegible] von London nach Westminster führenden Kingstreet, vervollständigte die [illegible] Anlage, legte Alleen für Kegelspiel und Plätze für Hahnenkämpfe [illegible], und errichtete auch nicht weit davon das Lustschloß St. James Palace [illegible] schlichter Ziegelarchitektur, innen aber glänzend eingerichtet, und mit [illegible]muthiger Aussicht auf Westminster, von welchem der Park es trennte. [illegible]er Charakter der Themse bei Westminster und Yorkhouse, welche beide [illegible] den Fluß stießen, war ganz anders als stromabwärts bei London selbst. [illegible]ier sah man nicht mehr Seeschiffe und lebhaften Handelsverkehr, sondern [illegible] den Landungsplätzen lagen reichgeschmückte königliche Barken, welche [illegible] Verkehr mit Greenwich oder mit den stromaufwärts gelegenen Schlössern [illegible]ichmond, Hampton Court und Windsor zu Wasser vermittelten.

Hampton Court, etwa eine halbe Tagereise von Yorkhouse, war ge[illegible]de im Bau begriffen. Cardinal Wolsey, der regierende Minister, hatte, [illegible] er auf dem Gipfel seiner Macht stand, diesen wahrhaft fürstlichen Bau [illegible]gonnen. Es was ein recht bezeichnendes Beispiel für die Anlage präch[illegible]ger adliger Sitze im spätgothischen Stil, der im Englischen Privatbau [illegible] in einer ganz originellen Weise entwickelt hatte. Außen war das [illegible]chloß in Backsteinen durchgeführt, innen zeigte es die schönsten Gemächer, [illegible]runter namentlich die großartige Hall, einen der edelsten Festsäle des [illegible]ndes, mit der reizvollen Holzconstruction des Daches, dem anmuthigen [illegible]rkerfenster für den Credenztisch und dem Juwelenglanz der durch die [illegible]rbigen Scheiben fiel. Schon begann sich am Hofe der Neid zu regen, [illegible] der Cardinal sich ein Haus gründe, welches alle Königspaläste in

England überträfe, so daß sich Wolsey veranlaßt fühlte, gerade im Jahre 1526 *) den noch unvollendeten Bau Heinrich VIII. zum Geschenk zu machen, als wäre es von vornherein seine Absicht gewesen, nicht für sich, sondern für seinen mächtigen Monarchen einen würdigen Sitz zu gründen.

Dennoch war Hampton Court noch im Winter von 1527 zu 1528 der Schauplatz großartiger Feste, welche Cardinal Wolsey den Französischen Gesandten gab, und deren Schilderung **) uns ein volles Bild von dem bunten und glänzenden Treiben in den vornehmen Kreisen des Landes gewährt. Seidene Betten waren für die Gesandten hergerichtet und 280 Gäste schliefen im Hause. Die Köche arbeiteten Tag und Nacht, um Leckerbissen herzustellen. Der Tag war mit Jagden in den nahen Forsten hingegangen, Abends öffneten sich die prächtigen Räume, auf das reichste decorirt. Sie waren strahlend erleuchtet und in den Kaminen brannten Feuer von Kohlen und Holz. Teppiche aus Flandern bedeckten die Wände. Im Vorzimmer standen ringsum köstlich besetzte Tafeln und ein Credenztisch mit Silbergeschirr; im Empfangszimmer aber war ein Tisch so lang wie der Raum selbst aufgestellt, mit Goldgeschirren in sechs Reihen übereinander. Im ersten Zimmer warteten hochgewachsene Trabanten, hier dagegen Edelleute auf. Trompeten bliesen zum Nachtessen, und während des Schmausens ertönte so herrliche Musik, daß die Gesandten sich in ein himmlisches Paradies entrückt glaubten. Erst während des zweiten Ganges erscheint der Cardinal, gestiefelt und gespornt; Alles steht auf bei seinem Nahen. Er bittet die Gäste Platz zu behalten und setzt sich, ohne Umstände nicht unter den Baldachin des high table, sondern, wie er ist, mitten unter sie. Dann läßt er einen großen goldenen Humpen bringen, mit gewürztem Wein gefüllt, ergreift ihn, bedeckt sein Haupt und ruft: „Ich trinke auf das Wohl des Königs, meines erhabenen Herrn, und zweitens auf das Wohl des Königs, Eures Herrn und Meisters"! Dann that er einen guten Zug, und hierauf machte der Becher an allen Tafeln so lustig die Runde, daß man gar manchen Franzosen in sein Bett tragen mußte. Der Cardinal aber war unterdessen in seine Privatgemächer gegangen, ließ sich die Stiefeln ausziehen, speiste allein und kurz auf seinem Zimmer und mischte sich danach wieder leutselig unter die Gesellschaft. — Wenige Tage später fand ein anderes Fest beim Könige zu Greenwich statt, welches

*) Stow, The Annales of England till 1592. S. 884.
**) Stow, p. 905.

e noch an Glanz übertraf. Da gab es ein Banket unter einem Turniere zu Fuß und zu Roß, ein Schauspiel in Lateinischer mit kostbaren Costümen, und Tanz mit den schönen Damen des herrlich geschmückt, maskirt oder unmaskirt, erschienen diese und m Theil die Französischen Gesandten zu großer Ueberraschung in ttersprache an.

Deutschen Berichte, welche uns von der äußeren Erscheinung des nd der Stadt London Kunde geben, unterlassen es auch nicht, n und den Charakter des Volks von ihrem Standpunkt aus zu „Die Einwohner haben stutzige Köpf'," heißt es kurz und bündig ters „Cosmographey", und damit stimmen auch alle anderen ngen. Vom übrigen Europa abgeschlossen, haben sie ihr eigenes arf ausgebildet, halten starr daran fest und wissen sich wenig in Brauch anderer Nationen zu schicken. Sie gelten als „stolz und nd", und weil der größte Theil, namentlich was Handwerksleute ig in andere Länder kommen, halten sie wenig auf andere Nationen otten und verlachen dieselben sogar. Dabei darf man sich ja nicht a, sonst läuft das junge Gesinde auf den Gassen in großer Anzahl : und schlägt ohne Ansehen der Person unbarmherzig darauf los. : aber einen Fremden, dessen Wesen und Auftreten ihnen gefällt, sie kein anderes Wort dies auszudrücken als: „Es ist jammer- aß er kein Engländer ist." — Dennoch schreibt Erasmus seinem mit dem Volke werde er schon fertig werden, wenn er nur frei e reiche, offen und unbefangen mit den Leuten verkehre. Nur ich in Acht nehmen, irgend etwas zu verachten oder hart zu be- was dem Lande eigenthümlich ist. Denn die Vaterlandsliebe sei ganz erstaunlich und allerdings nicht ohne Grund, denn sie herrliches Land.

igens kommen die Engländer noch ziemlich gut fort im Urtheil, die strengsten Deutschen Kritiker über sie fällen, im Verhältniß zu ung, welche die Franzosen von ihnen zu haben pflegen. Schon t, der zu Richards II. Zeit drüben war, nennt die Engländer, r ihnen namentlich die Londoner, das gefährlichste und unver- Volk von der Welt, übermäßig von sich eingenommen, alle

Fremden hassend, langweilig und trübselig — moult tristes — selbst unter den rauschenden Vergnügungen*). Spätere Französische Besucher schelten sie auch große Trunkenbolde, während die Deutschen gar nicht dieser Meinung sind: sie waren eben selbst gewohnt, beim Zechen des Guten noch mehr zu thun. Und wenn auch England keinen eigenen Weinwachs hatte, so fehlte es dafür am heimischen Rheinwein nicht. Auch das Bier fanden die Deutschen herrlich, das an Farbe einem alten Elsässer Wein gleiche und bei den Wohlhabenden aus silbernen, bei den geringeren Leuten aus zinnernen Krügen getrunken werde. Eher meinen sie, daß die Engländer stark essen, aber sie speisen doch weit vernünftiger als die Franzosen, weniger Brod und mehr Fleisch, das sie ganz vortrefflich zu bereiten verstehen. Eins setzt den Fremden unter den häuslichen Einrichtungen und Gewohnheiten des Landes vor Allem in Erstaunen, „der Brauch bei ihnen, daß man mit Steinen kocht und Feuer macht" **). Im Ganzen kam der Deutsche erträglich mit den Engländern aus und fand sich sogar in ihre Sprache hinein, die namentlich unter den Kaufleuten des Stahlhofes gepflegt wurde, und in der That dem Niederdeutschen ziemlich nahe stand. Hören wir doch sogar damals berichten, die Englische Sprache sei gebrochen Deutsch.

Mögen nun die Ausländer sonst an England und den Engländern manches auszusetzen haben, in einem Punkte sind sie einstimmig im Lobe, nämlich was die Englischen Frauen betrifft. Diese preisen sie als überschwenglich schön, weiß, von hübscher Gestalt und „manierlich". Auch Erasmus, bei seinem ersten Besuch in England, im Jahr 1499, als er noch ein junger Mann war, weiß im Briefe an den Italienischen Dichter Faustus Andrelinus von den anmuthigen, holdseligen Schönen mit den Engelsangesichtern zu erzählen***). Die Deutschen Besucher finden auch, daß die Weibsbilder viel mehr Freiheit haben, als etwa an anderen Orten, und sich auch dessen wohl zu gebrauchen wissen. Dazu lieben sie Pracht und Glanz in der Kleidung, obwohl das vielleicht oft zu weit gehe, dergestalt daß Eine auf der Gasse oft Sammet trägt, die daheim kaum das trockene Brod hat. Ein Gebrauch im Verkehr mit den Englischen Frauen erregt aber namentlich die Aufmerksamkeit und den Gefallen der Fremden, die „nie genug gepriesene Sitte", wie Erasmus sagt, die Frauen bei jeder Begrüßung zu küssen. Wer als Gast oder in Geschäften in eines Bürgers Haus tritt und von Weib und Töchtern bewillkommnet wird, hat das Recht

*) Rye, Einleitung. **) Cosmographey. ***) S. 56.

zu küssen, ja mehr als das, wenn er es unterläßt, wird er als ein un-
[illegible]ender und unerfahrener Mensch angesehen. „Wenn du irgend wohin
[illegible]mst“, erzählt Erasmus *), „wirst du von Allen mit Küssen empfangen,
[illegible] du gehst, mit Küssen entlassen; du kehrst wieder, und gleich giebt es
[illegible]der Küsse. Man besucht dich, und es werden Küsse gereicht, man ver-
[illegible]t dich, und es werden Küsse ausgetheilt, man begegnet sich und küßt im
[illegible]berfluß. Kurz und gut, wo du gehst und stehst — Alles ist voll von
[illegible]ssen“. — „Ihnen ist das Küssen, was das Handreichen bei anderen
[illegible]ationen ist“ berichten die Fremden. Zu unserer Zeit, die im Küssen
[illegible]arsamer geworden, hat sich in England wenigstens die Sitte des allgemeinen
[illegible]ndreichens und Handschüttelns, die anderswo nicht in dieser Weise ge-
[illegible]legt wird, erhalten. Diese größere Herzlichkeit im Verkehr mit den
[illegible]rauen und Mädchen entspricht dem Charakter des Englischen Familien-
[illegible]bens und der Englischen Gastlichkeit und äußerte sich damals wie heute.

Sitten und Lebensweise in England hatten zu Anfang und Mitte des
[illegible] Jahrhunderts überhaupt noch etwas Ursprüngliches im Verhältniß zu
[illegible]dern Völkern Europa's. Die Selbständigkeit und das Selbstgefühl der
[illegible]gländer, ihr rauhes, stolzes, gegen Fremde abgeschlossenes Wesen werden
[illegible]ch durch ihre kriegerische Erziehung geschärft. Durch das ganze Land
[illegible] eine militärische Organisation. Jedermann ist Soldat und weiß im
[illegible]de seinen Mann zu stehen. Der kriegerische Ruf der Nation war außer-
[illegible]dentlich; kleine Scharen pflegten überlegenen Heeren Stand zu halten.
[illegible]liche Thaten hatten sie in den von Geschlecht zu Geschlecht vererbten
[illegible]riegen gegen Frankreich gethan; welches Blut aber war auch im eigenen
[illegible]nde geflossen!

Ihr reiches Land und das Meer, das ihre Küsten umspült, vermochte
[illegible] durch Ackerbau, Weide, Fischfang bequem zu nähren, so daß keine über-
[illegible]ßige Anstrengung der Einwohner erfordert ward. Während wir jetzt
[illegible] Engländer vorzugsweise als das Volk der Arbeit und Zeitverwerthung
[illegible]zusehen gewohnt sind, galten sie damals für minder fleißig und betriebsam
[illegible] die Franzosen und Niederländer. Ueber ihre Trägheit hält sich auch
[illegible]asmus auf, als er hier einmal keinen Schreiber bekommen kann: „Solche
[illegible]beitscheu ist bei den Engländern, solche Liebe zum bequemen Nichtsthun,
[illegible] kaum die Gewinnsucht sie aus diesem aufzurütteln vermag“ **). Sie

---

*) Ebenda. **) S. 148.

begnügten sich mit der einfachsten Thätigkeit; alle ungewohnte und anzustrengtere Arbeit blieb damals gewöhnlich noch den Fremden überlassen. Fast ausschließlich in deren Hand ruhten noch die höheren Industriezweige sowie der Handel. Schon aber begann sich der Neid und die Eifersucht gegen die Ausländer zu regen; im Jahre 1517 waren hieraus bereits blutige Unruhen, „die bösen Maitage“, entstanden, und gerade im Jahr 1526 gab es eine neue Verstimmung gegen die fremden Kaufleute, welche nur mit Mühe beschwichtigt werden konnte. Die Uebergangsepoche, aus welcher die Engländer selbst als handeltreibendes und industrielles Volk ersten Ranges hervorgingen, war bereits angebrochen.

Auch in anderer Weise zeigt sich dieser Uebergang. Englische Schriftsteller, namentlich Thomas Morus in der Utopia, beklagen den Verfall der Sitten und den Luxus, der immer mehr überhand nimmt. Dieser scheint ihm die Hauptursache zu dem Diebswesen, welches damals trotz strenger und grausamer Strafen unvertilgbar ist, zu sein. Nicht nur die Diener des Adels, sondern auch die Handwerker und selbst die Landleute, mit einem Wort alle Stände und Klassen, machen einen maßlosen Aufwand in ihrer Tracht und äußeren Erscheinung, wie in ihrer Nahrung und Lebensweise. Die Wein- und Bierstuben, die Schenken und unsauberen Häuser, die Karten- und Würfelspiele verschlingen das Geld und haben Raub und Verbrechen im Gefolge.

Im Jahre 1526 wurden neue Proclamationen gegen die unerlaubten Spiele erlassen und in allen Grafschaften streng durchgeführt, Karten, Würfel, Kegel wurden weggenommen und verbrannt. Aber die ausgelassene Jugend warf sich nun noch schlimmerem Zeitvertreib, dem Trinken, der Wilddieberei in die Arme*). — Sämmtliche Berichte stimmen in Morus' Klage über jene maßlose Kleiderpracht ein, und die ausgelassene Lebensweise des „lustigen Alt-England“ lernen wir ja etwas später aus Shakspeare kennen.

Aber der Staat überläßt in diesen Beziehungen das Leben und Treiben der Bürger nicht ihnen selbst. Luxusgesetze wurden gegeben und immer auf's neue wachgerufen, die wenigstens eine große moralische Bedeutung hatten; die Preise der Lebensmittel wurden festgesetzt, der Trägheit wurde gewehrt, das Landstreicherthum wurde mit unerbittlicher Strenge verfolgt. Ein schwerer Mangel freilich war, daß sich die ganze moralische Gerichts-

*) Stow S. 885.

barkeit in den Händen der Kirche befand, deren Consistorialhöfe gegen das Volk eine unberechtigte Tyrannei ausübten und längst alle innere Autorität verloren hatten durch die Sittenlosigkeit und Verworfenheit, welche im geistlichen Stande herrschte. Der Priester allein schien ein Privilegium zum Müssiggang, zur Ausschweifung und zum Verbrechen zu haben, und bei Vergehungen, für welche Andere an Leib und Leben büßten, kam er mit ganz geringen Geldbußen davon. Es waren diese Zustände, welche, längst der Abhülfe dringend bedürftig und im Volke allgemein als unerträglich anerkannt, der Reformation den Boden bereiteten. Noch mehr fast als in Deutschland bildete die Verworfenheit des Klerus die Hauptveranlassung zum religiösen Umschwung beim Volk; in Sachen des Glaubens selbst war es zähe und hartnäckig, sogar zum Aberglauben geneigt und schwer der Neuerung zugänglich, die auch zur Zeit, als Holbein England betrat, hier noch keine Wurzel geschlagen hatte. Der Maler, der aus einem Lande kam, in welchem das Band mit Rom schon vollkommen gelöst war, fand hier die alte Kirche noch in ganzer Macht bestehen. König Heinrich VIII. hatte für seinen literarischen Angriff gegen Luther vom Papste den Titel eines Vertheidigers des Glaubens erhalten, und nicht nur die Regierung, auch das Volk war bis jetzt noch von der entschiedensten Abneigung gegen die Deutsche Ketzerei erfüllt.

Es war das achtzehnte Regierungsjahr Heinrichs VIII., der am 22. April 1509 im achtzehnten Lebensjahr den Thron bestiegen hatte. Er zuerst wieder nach langer Zeit hatte die Herrschaft mit unbestrittenem Erbrecht angetreten; großartige Reichthümer hatte sein Vater für ihn aufgehäuft; seine persönlichen Eigenschaften hatten ihm Alles geneigt gemacht. An Gestalt war er schön, kraftvoll und stattlich, im Auftreten wahrhaft königlich, dazu aber leicht und gewinnend in Rede und Benehmen, ritterlichen Uebungen ergeben, dazu geistig gebildet und hochbegabt. Daß er gleich nach der Thronbesteigung diejenigen aufgeopfert, welche der Habgier seines Vaters als Werkzeuge gedient, hatte ihm die Gunst des Volkes gewonnen. Die Politik seiner Regierung, wie seine kriegerischen Unternehmungen waren siegreich gewesen. Wäre Heinrich nach den zwei ersten Jahrzehnten seiner Regierung gestorben, man hätte ihn den größten Persönlichkeiten der englischen Geschichte beigezählt, man hätte geglaubt, wie der Englische Historiker Froude ausführt, durch ein solches Ereigniß das Land seiner besten Hoffnungen beraubt zu sehen. Diejenigen Eigenschaften des Königs, welche später in so verhängnißvoller Weise losbrachen, blieben innerhalb

fester Schranken, so lange Cardinal Wolsey ihm als leitender Minis
zur Seite stand, was für diesen ächt staatsmännischen, wenngleich keines w
vorwurfsfreien Charakter ein glänzendes Zeugniß ablegt.

Es war bis dahin ein Hofleben voll Schimmer und Glanz gewes
In den Augen der Menge wurde der beliebten Persönlichkeit des Kö
durch seine Prachtliebe ein neuer Zauber verliehen. Da folgte ein rauschen
Fest auf das andere, wie wir solche oben kennen lernten: Bälle, Bank
ritterliche Schauspiele, in denen Heinrich selbst eine Rolle spielte, prunkv
theatralische Aufzüge, in denen bereits der dramatische Sinn der Nation s
aussprach. Aber der lebenslustige Monarch hatte auch für ernstere Be
strebungen Sinn. Als jüngerer Sohn ursprünglich für ein hohes Kirchen
amt bestimmt, hatte er eine beinahe gelehrte Erziehung genossen. Nah
stehende Persönlichkeiten können im Lobe seiner wahrhaft göttlichen Begabu
kein Ende finden. Er war gewandt in der Rede, sprach Französisch, Spanisch
Latein und wußte nicht blos das Wort, sondern auch die Feder zu führ
war in theologischen Studien selbst zu Hause, hatte außergewöhnlich
Kenntnisse auf mathematischem und mechanischem Gebiete und zeigte sich v
Anfang an den Männern der Wissenschaft geneigt. Eine derartige Richtun
wurde am Hofe auch durch die Königin Katharina von Arragon begünstig
von deren für eine Frau seltener Gelehrsamkeit Erasmus *) zu erzähl
weiß. Auch Cardinal Wolsey pflegte die humanistische Wissenschaft, die e
in England einzudringen begonnen hatte, und wandte namentlich den Un
versitäten großartige Unterstützungen zu. Die hohe Geistlichkeit und d
Vornehmen eiferten den leitenden Persönlichkeiten nach.

Der Unterschied der Bildung und des ganzen Wesens, welcher in Eng
land zwischen dem Volke mit seinem rauhen und abgeschlossenen Wes
und den höheren Klassen bestand, war überhaupt beträchtlich und namentl
weit größer als in Deutschland. Sebastian Münster, welcher das gemei
Volk grob und unerfahren schilt, rühmt von den Edeln, daß sie ehrerbiet
und freundlich gegen den Fremden seien, und auch Erasmus preist wiede
holt deren seltene Humanität, indem er zugleich den Famulus erinnert, s
dadurch nicht zur Nachlässigkeit und Keckheit hinreißen zu lassen und ihr
Herablassung gegenüber stets die nöthige Bescheidenheit zu bewahren. „E
ist ein großes Ding", ruft er in demselben oftgenannten Schreiben an
„dies von allen Gelehrten gefeierte England zu sehen, und wie bildend z

*) S. 1171.

gleich für Sitten und Kenntnisse, mit sovielen Magnaten und sovielen Männern der Wissenschaft zu verkehren!“ Auch in materieller Hinsicht hatte Erasmus den Geist, der in diesen Kreisen herrschte, wohlthätig empfunden. Was ihm an äußern Glücksgütern zutheil geworden, sagt er einmal*), habe er Alles England zu danken. Die Englische Aristokratie war eben, damals wie heut, wahrhaft von aristokratischem Geist beseelt und strebte danach, sich ihrer bevorzugten Stellung werth zu zeigen, machte es zu einer Ehrensache, die Wissenschaft zu fördern und die Kunst zu beschäftigen, recht im Gegensatz zu dem Geist, der bei Fürsten und Adel in Deutschland herrschte.

Die Kunst in Deutschland war wesentlich auf die bürgerlichen Kreise angewiesen; dadurch wurde ihr freier Geist und ihre unabhängige Gesinnung, ihr enger Zusammenhang mit dem ganzen Leben der Nation bestimmt; zugleich kam sie aber über ein gewisses kleinbürgerliches Wesen nicht hinaus und hatte außerdem den ganzen Druck mitzuempfinden, welchen die Zeit politischer und religiöser Umwälzung auf die Deutschen Städte auszuüben begann. Die bildende Kunst in England dagegen stand damals fast ausschließlich im Dienste des Hofes und der Aristokratie. Dies gilt von dem einzigen Zweige derselben, der es im Lande selbst zu einer eigenthümlichen Entfaltung gebracht hatte, der Architektur. Im Bau großer Kirchen, welche als Erzeugnisse des ganzen Volkes dastehen, hatte die Englische Baukunst niemals Schöpfungen hervorgebracht, die den Französischen und Deutschen Werken ebenbürtig sind; ebenso kann sie kaum mit Deutschland und den Niederlanden in der Anlage von Rathhäusern wetteifern, bei welchen das freie städtische Leben zum Ausdruck kommt. Ihre glänzenden und originellen Leistungen finden wir hingegen da, wo die Ansprüche der Aristokratie und der hohen Geistlichkeit befriedigt werden, unter den Kapellen und Kapitelhäusern, den Colleges, den Burgen und Palästen der Vornehmen. In einer ähnlichen Stellung befand sich die Malerei, bei welcher man damals indessen von keiner einheimischen Kunstentwicklung reden kann, mochte es auch einzelne einheimische Meister geben. Italienische und Niederländische Künstler fanden hier ein reiches Feld für ihre Thätigkeit durch die Großen und besonders durch den König selbst. Heinrich VIII. war nicht nur baulustig, sondern er hatte auch für andere Zweige der Kunst Interesse, nicht blos weil sie die höfische Pracht unterstützte, sondern auch aus rein

*) S. 124.

Dies war der Boden, welchen Holbein jetzt betrat, doch w
davon entfernt, hier das Feld für sich frei zu finden. Obwohl
Stelle von Männern der höchsten Kreise, welche dem Hofe n
beschäftigt ward, scheint es doch beinahe ein Jahrzehnt gedauert
bis er — erst bei seinem zweiten Aufenthalt in England — für
selbst zu arbeiten Gelegenheit fand. Sehen wir uns unter den
um, welche bei seiner Ankunft dort thätig waren, so finden wi
John Browne, welcher damals seit 25 Jahren als sergeant-p
oder angestellter Hofmaler sich in den Diensten Heinrichs VIII. b
auch bei seinen Mitbürgern ein so angesehener Mann war, da
zum Alderman von London gewählt ward. Als er 1532 starb,
wieder ein Engländer in seiner Stelle, Andrew Wright, dessen
wenige Monate vor demjenigen Holbeins stattfand; dann wi
Jahren 1514—1530 Vincent Volpe vom Hofe beschäftigt, w
Beispiel die Wimpel und Flaggen für das große Schiff Henry Gra
malt. Von Künstlern dieser Gattung mögen jene kleinen und in
Schildereien von Thaten und Festlichkeiten aus der Regierungs
richs VIII., wie seine unter dem Namen des Champ de drap
kannte Zusammenkunft mit Franz I., seine Einschiffung nach Bou
Sporenschlacht herrühren, Bilder die in Hampton Court sich n
unter dem Namen „Holbein" befinden. Von fremden Maler
namentlich die Italiener Bartolommeo Penni und Anto

---

*) Von Mr. Wornum, Holbein, Appendix, publicirt.

eine erhebliche Wirksamkeit gehabt zu haben, die in den Rechnungen des königlichen Haushaltes immer paarweise genannt werden, und von denen Toto auch als Architekt thätig war. Dann kommt hier die Niederländische Künstlerfamilie Hornebaud vor, zunächst Gerard Hornebaud, von dem man seit 1529 eine Spur in England hat, und seine Tochter Susanna, die berühmte, auch von Dürer gepriesene Miniaturmalerin, welche damals schon die Gattin von einem Bogenschützen des Königs, Meister Henry Parker war. Susanna's Bruder Lucas Hornebaud war ebenfalls ein trefflicher Meister in dieser Kunst Er ward 1534 in England naturalisirt und starb im Frühling 1544. Wir erfahren das durch eine originelle Stelle in den königlichen Haushaltsrechnungen, in welchen die Auszahlung seines monatlichen Lohnes im April dieses Jahres noch bemerkt ist, im Mai aber zu lesen steht: „Item for Lewke Hornebaude, paynter, wages nihil quia mortuus.“ Von allen damaligen Künstlern in England wurde er am besten bezahlt. Sein Gehalt betrug jährlich 33 L. 6 S., während Holbein später nicht mehr als 30 L. erhielt.

Aber wenngleich der Deutsche Meister hier bei Lebzeiten Nebenbuhler genug fand, in den Augen der folgenden Geschlechter überstrahlte er seine Zeitgenossen weit, so daß sie fast sämmtlich neben ihm in Vergessenheit geriethen. Neuere urkundliche Forschung hat wieder historische Nachrichten über sie aufgefunden; von dem, was sie geschaffen, weiß man aber so gut wie nichts. In ganz vereinzelten Fällen kam es vielleicht vor, daß der Name Penni oder Hornebaud durch Tradition an einem Bilde haftete. Im Allgemeinen aber pflegt kein anderer Name als „Holbein“ in England mit Gemälden dieser Epoche verbunden zu werden.

Will man von Holbeins Wirksamkeit in diesem Lande ein Bild gewinnen, so reichen die Arbeiten des Meisters, die sich noch in England befinden, dazu nicht aus; von Gallerien des Continents, die Werke ersten Ranges aus dieser Epoche Holbeins enthalten, sind namentlich die von Dresden, Berlin, Wien, Hannover, Paris zu nennen. Aber auch England birgt noch zahlreiche Arbeiten seiner Hand; zwei seiner großartigsten Leistungen sind auf den Landsitzen Arundel Castle und Longford Castle zu finden; mehrere bedeutende Werke befinden sich im Besitz der Königin, namentlich auf Schloß Windsor. Aller Orten sind Bildnisse von ihm in Privatbesitz. Doch steht die Masse des „Holbein“ Getauften in keinem Verhältniß zu dem, was wirklich von ihm herrührt. Aehnliches finden wir auch anderswo, auch in den meisten Deutschen Gallerien. Hier machen

gleichfalls die echten Holbein'schen Werke nur einen kleinen Theil der sogenannten aus. Jene Zustände, in welchen die kunstgeschichtliche Kenntniß noch so in ihrer Kindheit stand, daß gewisse große Namen zu Collectivbezeichnungen für ganze Klassen von Bildern wurden, sind noch nicht ganz überwunden. „Holbein" wurde fast jedes Porträt aus dem sechzehnten Jahrhundert getauft; nicht blos Deutsche, auch Französische, Niederländische, selbst Italienische Arbeiten gelangten zu dieser Ehre, während Holbeins wirkliche Schöpfungen oft unter anderem Namen prangten, zum Beispiel das Bildniß Mr. Morett's in der Dresdner Galerie bekanntlich „Lionardo da Vinci" hieß. Die Verwirrung ist in England indessen größer als irgendwo anders. Von wann sie datirt, ist schwer festzustellen, doch bestand sie zur Zeit Karls I. noch keineswegs in dem Maße, wie seit dem vorigen Jahrhundert. Im Katalog seiner Sammlung findet sich noch nicht der Name Holbein bei zahlreichen Gemälden, die ihn heute tragen. Die erste Klärung trat in unserer Zeit durch Waagens Kritik ein, welche in seinem Buche „Kunstwerke und Künstler in England", und ausführlicher in der späteren Englischen Bearbeitung „Treasures of Art in Great Britain" ausgesprochen ist. Was er hierin leistete, war bei dem damaligen Stande des geschichtlichen Wissens über Holbein außerordentlich. Nachmals aber wurde eine große Anzahl von Bildern, deren Benennung er hatte bestehen lassen, beseitigt, als im Jahre 1861 Holbeins richtiges Todesjahr 1543 (statt 1554) entdeckt ward. Das Abweichende von sämmtlichen späteren Bildern, die Holbein beigemessen wurden, war bereits Waagen aufgefallen, und es ist ein glänzendes Zeugniß für seinen Kennerblick, daß er aussprach, etwa um 1546 müsse eine Veränderung in der Behandlungsweise des Meisters eingetreten sein.

Man ist noch weit davon entfernt, in Englischen Sammlungen die Ergebnisse jener Entdeckung anzunehmen. Ueberall prangen noch Bilder von „Holbein", die derselbe nicht anders als nach seinem Tode gemacht haben könnte. Aber war man doch sogar naiv genug, Gemälde mit diesem Namen zu schmücken, die nach dem früher angenommenen Todesjahr 1554 entstanden sind! Auf der Porträt-Ausstellung von 1866 war ein Bild des Sir John Thynne, dem Marquis of Bath gehörend, das die Jahrzahl 1566 trug und eines der Gräfin von Lennox aus Hampton Court mit 1572, als „Holbein" zu sehen. Ebenfalls in Hampton Court kommt unter Holbeins Namen eine Arbeit des 17. Jahrhunderts vor, der fälschlich für Somers, den Hofnarren Heinrichs VIII., ausgegebene Kopf. Auch in

Arundel Castle, das Holbeins größtes Meisterwerk auf Englischem Boden bewahrt, werden diesem Künstler zwei untergeordnete Bildnisse aus der Zeit König Jacobs I. beigemessen. Die eben erwähnte National-Porträtausstellung, welche das beste Mittel bot, um sich unter den künstlerischen Leistungen dieser Epoche zu orientiren, enthielt 63 „Holbein", darunter neun echte. Aber unter sieben sogenannten Holbein ein wirklicher — das ist für England durchschnittlich noch ein sehr günstiges Verhältniß. In der Gallerie der Königin zu Hamptoncourt tragen 27 Gemälde diesen Namen, von denen nur zwei, die Porträte von Reskymer und Lady Vaux, ihn mit Recht führen.

Dagegen enthält die Bibliothek der Königin in Windsor Castle eine Sammlung von 87 *) gezeichneten Köpfen von Holbeins Hand, welche von unschätzbarem Werthe ist. Nur wer mit diesen Zeichnungen vertraut ist, kann zu einem Urtheil über Holbein als Bildnißmaler in seiner Englischen Zeit gelangen, ebenso wie nur derjenige von seinem Schaffen in der Baseler Epoche sich ein Bild machen kann, der die Handzeichnungen der Baseler Sammlung genau kennt. Jene Köpfe sind auf Papier mit Kohle und verschiedenfarbiger Kreide gezeichnet, die Umrisse sind oft von des Meisters eigener Hand mit dem Pinsel effectvoll nachgezogen, und oft hat er durch eine leise getuschte Schattirung in unvergleichlicher Weise der Modellirung nachzuhelfen gewußt. Manche der zartesten Partien sind freilich verwischt und abgerieben, so daß in vielen Fällen die ursprüngliche Harmonie der Wirkung etwas getrübt ist. In den meisten Fällen scheint nicht die Zeichnung Selbstzweck gewesen zu sein, sondern es waren Studien zu Gemälden, mögen uns auch nur von einem kleineren Theil die ausgeführten Bilder bekannt sein. Die Köpfe pflegten in der Größe des Gemäldes gezeichnet zu werden, so daß viele darunter die Lebensgröße haben; manche sind von Nadelstichen durchbohrt, was die damalige Art des Bausirens war. Die Namen der Persönlichkeiten, welche auf vielen Blättern bemerkt stehen, sind nicht von Holbeins Hand geschrieben, sondern etwas späteren Ursprunges, so daß diese Benennungen als keine historisch beglaubigten angesehen werden dürfen; denn obwohl die Richtigkeit der Namen in zahlreichen Fällen feststeht, ist die Unrichtigkeit in manchen anderen Fällen unzweifel-

*) Nach Walpole 89; indeß sind zwei kleinere Zeichnungen, unzweifelhaft nicht von Holbein, sondern spätere und geringere Arbeiten, aus der Folge ausgeschieden worden.

Schloß Kensington auffand. Damals wurden sie
Kensington aufgehängt. Jetzt sind sie nach Windsor
der Leitung von Mr. Woodward, dem Biblio-
ßter Sorgfalt neu aufgezogen, in zwei Mappen

berlaine fast die ganze Sammlung in
s. Wie werthvoll dieses Prachtwerk
mile, auch in den farbigen Andeu-
strebte, so kann man sich doch
reicht ist. Oft erscheint der
ch eine gewisse Eleganz in
entlich getrübt. In der Windsor-
acsimile von wunderbarer Treue, welches
der Caecilia Heron, einer Tochter More's,
traf die andern Blätter Bartolozzi's so weit, daß
nnten unmöglich daneben bestehen, und daher Lewis'
m jene ganze Publication nicht werthlos zu machen.
eisten Blätter in trefflichen großen Photographien
er fehlt mit der zarten Farbenandeutung ein Haupt-
sere Leser fordern wir auf, die Stiche oder Photo-
nehmen, die ihnen an den meisten Orten zugänglich
jetzt mit uns ein Bild von Holbein als Porträt-
en Zeit gewinnen wollen.
n die Leute, welche er malte, nicht übermäßig mit
gequält. In der Zeichnung bereits hielt er sie mit
Vollständigkeit fest, so daß ihm diese nachher für
t zu haben scheint. Auf zahlreichen Blättern sieht
he Bemerkungen von des Malers Hand. Es ist
Farben an der Kleidung oder an Bart und Haar.
n Bildnissen des Bürgermeisters Meyer und seiner
wir solche handschriftliche Angaben der Farben *).
Windsor-Zeichnungen, welche früheren Jahren ange-
nen großartiger in der Wirkung, die aus Holbeins
dagegen feiner und zarter in der Behandlung. In
te er auf ungrundirtem Papier zu zeichnen, später

haft. Nach Walpole's *) Angabe wurde in einem alten, der Familie Lumley gehörenden Inventar eines ähnlichen Buches mit Handzeichnungen, Erwähnung gethan, mit dem Zusatz, daß es im Besitz König Eduards VI. gewesen und daß die Namen der Personen von Sir John Cheke darauf geschrieben seien. Dieser war einer der Erzieher Eduards und stand der Entstehungszeit der Blätter noch ziemlich nahe.

Später soll die Sammlung nach Frankreich verkauft worden sein, wurde aber im folgenden Jahrhundert dem Könige Karl I. von England durch den Französischen Gesandten Herrn von Liencourt überreicht. Der König tauschte gegen diese Sammlung das Bild des heiligen Georg von Raffael vom Earl of Pembroke ein, und dieser trat sie später dem Earl of Arundel ab, dem berühmten Kunstsammler, der mit Rubens befreundet und einer der größten Verehrer Holbeins war. Damals wurden viele dieser Köpfe von Wenzel Hollar in kleinem Format, theilweise nicht besonders treu, gestochen.

Ursprünglich war die Sammlung noch größer als jetzt. Die von Hollar copirte Zeichnung zum Bilde des Mr. Morett zum Beispiel fehlt in Windsor und ist vor wenigen Jahren in England für die Dresdner Gallerie erworben worden, wo sie jetzt neben dem Gemälde hängt. In Wilton bei Salisbury, dem Landsitz der Familie Pembroke, welche eine Zeit lang die ganze Folge besaß, ist ein Blatt, der Kopf des Thomas Cromwell, verblieben und hängt dort unter Glas und Rahmen. Ein Hauptstück, der Kopf Heinrichs VIII. selbst, der in der Windsor-Sammlung nicht vorkommt, befindet sich im Kupferstichcabinet zu München. Andere ähnliche Blätter sind in den Samlungen zu Berlin und Basel, sowie im British Museum zu finden. Eine Folge von Porträtzeichnungen dagegen — das sei bei dieser Gelegenheit bemerkt — die sich unter dem Namen „Holbein" in der Albertinischen Sammlung zu Wien befindet, rührt nicht von ihm her, sondern unverkennbar von François Clouet oder einem seiner Nachfolger. Auch die Namen, wo sie dazu geschrieben stehen, zeigen, daß dies Persönlichkeiten des Französischen Hofes sind.

Vielleicht kamen die Zeichnungen nach Auflösung der Arundel-Sammlung wieder in königlichen Besitz, doch fehlt darüber Nachricht. Sie waren völlig in Vergessenheit gerathen, als sie Königin Karoline, Gemahlin Georgs IV.,

*) Anecdotes of painting; Ausgabe von R. N. Wornum. 1862. I. S. 85, Anm. 3. Hier die meisten geschichtlichen Nachrichten über diese Sammlung.

in einem Schrank zu Schloß Kensington auffand. Damals wurden sie eingerahmt und so in Kensington aufgehängt. Jetzt sind sie nach Windsor gekommen, wo sie, unter der Leitung von Mr. Woodward, dem Bibliothekar der Königin, mit höchster Sorgfalt neu aufgezogen, in zwei Mappen bewahrt werden.

Im Jahre 1792 gab Chamberlaine fast die ganze Sammlung in Kupferstichen von Bartolozzi heraus. Wie werthvoll dieses Prachtwerk auch ist, das überall ein wirkliches Facsimile, auch in den farbigen Andeutungen und dem Ton des Papiers zu geben strebte, so kann man sich doch nicht verhehlen, das dies Ziel nicht immer erreicht ist. Oft erscheint der Charakter des Originals abgeschwächt und durch eine gewisse Eleganz in Behandlung und Auffassung nicht unwesentlich getrübt. In der Windsor-Sammlung findet sich noch ein Facsimile von wunderbarer Treue, welches F. C. Lewis nach dem Bilde der Caecilia Heron, einer Tochter More's, stach. Dies aber übertraf die andern Blätter Bartolozzi's so weit, daß Chamberlaine sah, sie könnten unmöglich daneben bestehen, und daher Lewis' Platte vernichten ließ, um jene ganze Publication nicht werthlos zu machen. Neuerdings sind die meisten Blätter in trefflichen großen Photographien erschienen, aber auch hier fehlt mit der zarten Farbenandeutung ein Hauptreiz des Originals. Unsere Leser fordern wir auf, die Stiche oder Photographien zur Hand zu nehmen, die ihnen an den meisten Orten zugänglich sein werden, wenn sie jetzt mit uns ein Bild von Holbein als Porträtmaler in seiner Englischen Zeit gewinnen wollen.

Gewiß hat Holbein die Leute, welche er malte, nicht übermäßig mit wiederholten Sitzungen gequält. In der Zeichnung bereits hielt er sie mit wunderbarer Treue und Vollständigkeit fest, so daß ihm diese nachher für das Gemälde ausgereicht zu haben scheint. Auf zahlreichen Blättern sieht man kurze handschriftliche Bemerkungen von des Malers Hand. Es ist meist eine Angabe der Farben an der Kleidung oder an Bart und Haar. Auch bei den gezeichneten Bildnissen des Bürgermeisters Meyer und seiner Frau von 1516 fanden wir solche handschriftliche Angaben der Farben*). Diejenigen unter den Windsor-Zeichnungen, welche früheren Jahren angehören, sind im Allgemeinen großartiger in der Wirkung, die aus Holbeins späterer Englischer Zeit dagegen feiner und zarter in der Behandlung. In der früheren Zeit pflegte er auf ungrundirtem Papier zu zeichnen, später

*) Bd. I. S. 204.

gab er dem ganzen Blatte eine röthliche Grundirung, welche dem Fleischton des Gesichtes gleich entsprach. Wer mit der nordischen Kunst dieser Zeit minder vertraut ist, wird offenbar diesen Zeichnungen leicht mehr Geschmack abgewinnen als den ausgeführten Gemälden Holbeins. Unser modernes Auge ist weniger daran gewöhnt, die bis in das Kleinste gehende, liebevolle Vollendung, wie sie sich in den Gemälden zeigt, zu verstehen und zu würdigen, und vermag die künstlerische Meisterschaft da klarer zu erkennen, wo sie in wenigen kühnen Strichen ihr Ziel mit wunderbarer Sicherheit erreicht.

VII.

Hause More's und Rückkehr. — Das Landhaus in Chelsea. — Sir Thomas More und der König. — Sein Familienleben. — Bildnisse More's und Porträte, die fälschlich diesen Namen tragen. — Bild des Sir Henry Wyat. — Arbeiten der Jahre 1527 bis 1529. — Porträte des Erzbischofs Warham und des Bischofs Fisher von Rochester — Sir Henry Guildford. — Nicolaus Kratzer. — Die Godsalve's. — Sir Bryan Tuke. — Einige Zeichnungen. — Das More'sche Familienbild. — Originalskizze in Basel und Studien in Windsor. — Copie im Besitze der Familie Winn. — Holbein bringt dem Erasmus die Skizze nach Deutschland. — Dessen Antwort. — Holbeins Rückkehr in die Heimat. — Erasmus in Freiburg. — Baseler Ereignisse; der Bildersturm. — Ungünstige Zustände für den Künstler. — Arbeiten der Jahre 1529 bis 1531; Familienbild und Rathhausgemälde; Handwerksmäßiges. — Schwere Zeiten. — Veränderungen in England; Sir Thomas More Kanzler. — Holbein macht sich zum zweiten Mal nach London auf. — Der Rath sucht vergebens ihn zurückzurufen.

Bessere Fürsprache konnte Holbein in den Kreisen, auf welche er angewiesen war, nicht finden, als die des Sir Thomas More, an welchen er durch Erasmus empfohlen war. Wenn auf der Themse von Westminster aus stromaufwärts fuhr, zunächst Lambeth House, dem Sitz des Erzbischofs von Canterbury vorer, so kam er nach einigen Stunden Fahrt zu dem Dorfe Chelsea, lches jetzt bereits in die mächtige Stadt selbst hinein gewachsen ist. er lag das Landhaus More's. Die Berichte der älteren Biographen, ander an der Spitze, Holbein habe in diesem Hause gastliche Aufhme gefunden, haben zwar keine ausdrückliche Bestätigung durch dere Quellen erfahren. Im Briefwechsel des Erasmus kommt über sen Punkt weiter nichts vor, doch das ist nicht zu verwundern. Der riftliche Verkehr der beiden Freunde war seit den letzten Jahren unregelßiger geworden, hauptsächlich durch die Geschäftsüberhäufung More's t er in königlichen Dienst gekommen. Wir mögen also jener Angabe auben schenken, sie ist an sich durchaus wahrscheinlich. Edle Gast-

freundschaft war überhaupt in England Sitte, war namentlich im Hause More's gebräuchlich, das ein wahres Musterbild Englischen Familienlebens bot. Erasmus selbst hatte hier gastliche Aufnahme gefunden. Einige Jahre vorher, als er seinen Famulus John Smith, einen Engländer, in die Heimath entließ und dem Freunde das Wohl des jungen Mannes warm an das Herz legte, nahm More diesen in seinen eigenen Dienst und seine Hausgenossenschaft auf. Für Holbein Alles zu thun, was in seinen Kräften stehe, hatte More schon früher versprochen, und der Künstler hatte sich selbst bei ihm schon längst auf's beste eingeführt. Nicht nur durch das Porträt des Erasmus mußte Sir Thomas Morus ihn kennen, sondern in der Baseler Ausgabe seiner Utopia mußte er jene Titelumrahmung gesehen haben, auf welcher der abgekürzte Namen HANS HOLB. steht*). Und wenn er früher, wie sich denken läßt, auch nichts davon gewußt hatte, so konnte er es jetzt durch Holbein selbst erfahren, daß dieser der Erfinder jener beiden andern hübschen Holzschnitte war**), welche eigens für die Utopia angefertigt wurden.

Von More's Haus und dem Leben, welches dort geführt wurde, haben uns namentlich einige Briefe des Erasmus eine herrlische Schilderung hinterlassen. „Er hat sich am Themsefluß" — so schreibt der Freund — „nicht weit von der Stadt London ein Landhaus errichtet, das weder gering, noch auch gerade beneidenswerth prächtig, wohl aber behaglich ist. Da lebt er mit dem engsten Familienkreise, der Frau, dem Sohn und der Schwiegertochter (zu Holbeins Zeit war sie noch Braut), wozu nun auch schon elf Enkel gekommen sind***)". — Recht mit der Familie zu leben, war More's Princip. In früheren Jahren, als er seinen Advokatenberuf ausübte oder in der Folge als Untersheriff und Friedensrichter von London wirkte, wußte er doch noch immer den Rest des Tages für die Seinen zu erübrigen. Kam er heim, wenn auch ermüdet von den Geschäften, so wurde, wie er selbst erzählt, mit der Frau geplaudert, mit den Kindern geschwatzt, mit den Dienern gesprochen. Dies that er nicht minder pünktlich, als er die

*) Vgl. S. 13. **) Vgl. S. 23 fg.

***) Brief an J. Faber, Bischof in Wien, ohne Datum, doch 1532 oder 1533. Opera III. S. 1809 fg. — Für More und sein Familienleben ferner: Brief des Erasmus an Hutten vom Jahr 1519, S. 472 fg. — More selbst im Widmungsbrief an Petrus Aegidius vor der Utopia. — More's Life of More. — W. Roper, The Life and Death of Sir Thomas More, Kt. — Neuere Biographie: Thomas Morus. Aus den Quellen bearbeitet von Dr. G. Th. Rudhart. Nürnberg 1829.

ichten seines Berufes erfüllte, weil es ihm nöthig schien für jeden, der
t ein Fremdling im eigenen Hause sein wollte. Er sprach es als Grund-
aus, daß man denen, welche man von der Natur, durch den Zufall
r durch eigene Wahl zu Lebensgefährten erhalten habe, sich so angenehm
en müsse, als es nur irgend möglich sei, ohne sie durch Freundlichkeit
verderben oder durch Nachsicht aus Dienern Herrn zu machen.

Als er später gegen seine innere Neigung in den Dienst des Königs
l, der diesen an Gaben, Gelehrsamkeit und Charakter ausgezeichneten
nn — Englands einziges Genie, wie sein Lehrer Colet sagt — nicht
behren wollte, war seine Zeit noch mehr in Anspruch genommen. Zu-
hst wiederholt als Gesandter wirksam, war er, als Holbein kam, Schatz-
ister der Lehenkammer, Kanzler von Lancaster und Mitglied des ge-
nen Raths. Durch seine persönlichen Eigenschaften war er dem König
unentbehrlich, daß dieser ihn fortwährend holen ließ, um mit ihm über
ologie, Geometrie oder weltliche Dinge zu reden, oder Nachts mit ihm
Himmelskörper zu betrachten. Aber auch wegen der Anmuth seines
stes, der Heiterkeit seines Wesens, des treffenden Witzes, der schönen
erhaltungsgabe verlangten König und Königin unaufhörlich seinen Ver-
. More, welchem dies auf die Dauer zu einer lästigen Beschränkung
er Freiheit wurde und dem die wiederholte Entfernung von seiner
ilie schwer fiel, wußte kein anderes Mittel, als schließlich seiner eigenen
ur Zwang anzuthun, seine Munterkeit immer mehr und mehr zurückzu-
en, so daß endlich der Hof nicht mehr so regelmäßig nach ihm sandte.
r auch in seinem eigenen Hause erhielt er mitunter den Besuch des
narchen. Es kam vor, daß Heinrich ganz plötzlich in Chelsea eintraf, um
ihm einige Stunden in heiterem Gespräch zu verbringen. Wiederholt
er unerwartet zu Tisch und ging nach dem Essen mit ihm im Garten
und ab, vertraulich seinen Arm um More's Nacken legend. Bei einer
en Gelegenheit war es, daß ihm sein Schwiegersohn Roper zu diesen
stbezeugungen des Königs Glück wünschte und More, dessen klarer Blick
Monarchen ganz durchschaute, die denkwürdigen Worte sprach: „Ich
e unserem Herrn, Sohn, ich finde in der That, daß Seine Gnaden
i sehr gütiger Herr sind, und mich so durch ihre Gunst auszeichnen wie
t keinen Unterthan in diesem Königreich. Trotzdem, Sohn Roper,
be mir, habe ich keinen Grund darob übermüthig zu werden, denn
te mein Kopf dem Könige ein Schloß in Frankreich gewinnen, er
im Augenblick".

„Man möchte glauben", sagt Erasmus, „eine zweite Republik des Plato sei bei More, aber nein! das ist ein zu geringer Vergleich! Mit mehr Recht kann man dies Haus eine Schule echt christlichen Sinnes nennen. Keiner ist hier, sei es Mann oder Weib, der sich nicht mit schönen Wissenschaften oder mit fruchtbringender Lektüre beschäftigt, mag auch das erste und vorzüglichste Streben auf Frömmigkeit gerichtet sein. Keinen Streit giebt es da, kein ungeziemendes Wort wird gehört, keiner wird müßig gesehen; und solchen Geist der rechten Zucht hält der seltene Mann nicht durch Stirnrunzeln oder Scheltworte, sondern durch Milde und Freundlichkeit aufrecht. Seine Pflicht thut jeder, aber es ist Freudigkeit dabei, und an Scherz und Heiterkeit innerhalb der richtigen Schranken fehlt es auch nicht. — — Dieses Hauses Schicksal scheint Glückseligkeit zu sein. Keiner kann darin leben, ohne daß es zu seinem Besten ist, und daß jeder Makel von ihm fern bleibt".

Daß Holbein würdig war, an dem Leben eines solchen Hauses theilzunehmen, legt ein glänzendes Zeugniß für seine Sitten und seine Bildung ab. Nur Eins hatte er hier freilich zu verbergen, seine protestantische Gesinnung. Sir Thomas More, dem Erasmus sein Encomion Moriae widmen konnte, der sich als entschiedensten Gegner der Unwissenheit, Rohheit und Sittenlosigkeit im geistlichen Stande zeigte, war dennoch ein noch heftigerer Feind jeder Opposition gegen die kirchliche Lehre und Verfassung selbst. Und als er später Lord Kanzler wurde, verfolgte er, der in der Utopia für Gewissensfreiheit eingetreten war, die Ketzer mit allem Eifer des Fanatismus.

Wollte More sich des Künstlers annehmen, so war natürlich das Erste, daß er sich selbst von ihm malen ließ. In der That ist auch ein Bildniß von ihm vorhanden, welches die Jahrzahl MDXXVII. trägt und vielleicht die früheste Arbeit Holbeins in England ist. Es gehört Mr. Henry Huth zu London und zählte, trotz mancher Retouchen, zu den besten Stücken auf der National-Porträt-Ausstellung des Jahres 1866. Wir haben den Dargestellten in halber Figur und lebensgroß vor uns, im dunkelgrünen Oberrock mit Pelzkragen und purpurrothen Unterärmeln; beide Hände ruhen in einander, die Rechte hält ein Papier, während der Arm leicht auf einem

...tisch lehnt, an welchem die Jahrzahl steht. Er blickt gegen rechts*)
.. Haupt ist bedeckt. Ueber die Brust hängt seine schwere goldene
..-Kette, so genannt, weil alle Glieder die Gestalt eines Lateinischen S
..ben, während unten eine doppelte Rose, an die Vereinigung der beiden
..sen von York und Lancaster erinnernd, daran befestigt ist — ein Schmuck,
..chen nur Ritter tragen durften. Den Hintergrund bildet ein grüner
..rhang mit rother Schnur, der nur rechts vom Beschauer etwas Himmels-
..m sehen läßt. More ist bartlos und trägt ziemlich langes Haar, wie
.. das bei allen Personen sehen, welche Holbein um diese Zeit in Eng-
..d malte. Das Haupthaar zu scheren und einen Vollbart zu tragen,
.. in Deutschland schon zu Anfang des Jahrhunderts Gebrauch gewor-
..; in England und namentlich bei Hofe drang diese Sitte erst Anfang
.. dreißiger Jahre ein. In späteren Jahren hat auch More einen Bart
..ragen, was wir den Berichten über seine Hinrichtung entnehmen können.
.. er das Haupt auf den Block legte, schob er den Bart bei Seite; der
..e keinen Verrath begangen.

Sein Aussehen stimmt mit der Beschreibung völlig überein, die Erasmus
.. Hutten von More's Persönlichkeit entwirft: die Gesichtsfarbe weiß, das
..ar dunkelbraun, die Augen grau. Noch sieht man ihm an, daß er einst
.. Recht für einen schönen Jüngling galt. Aber die Heiterkeit, die früher
.. sein Gesicht ausgegossen zu sein pflegte, mag seit den Jahren, daß
.. Erasmus nicht gesehen, über dem Ernst des Lebens und der politischen
..schäfte verschwunden sein. Wohl zeigt sein Antlitz jene klare Ruhe, die
.. höchste Harmonie des Wesens und auf inneren Frieden deutet, aber
.. Ausdruck ist vom tiefsten Ernst, mag sich auch Milde damit paaren.
.. feingeschnittenen Lippen sind fest geschlossen. Im leuchtenden und
..chdringenden Blick scheint etwas Schwärmerisches zu liegen, wie sehr
.. sonst aus diesen Zügen der klare Verstand spricht, mit dem sich hohe
..liche Strenge und Adel der Gesinnung vereinen. Uns fallen beim An-
..men dieses Bildnisses die Worte ein, mit denen Erasmus an einer
..dern Stelle More's Charakteristik kurz zusammenfaßt: „Ihm ist jene
..e Behaglichkeit des Geistes, oder besser, jene Frömmigkeit und Klug-
.. eigen, mit der er sich in Alles, was da kommt, so freudig schickt, als
.. es das Beste was kommen könne." Das war die Stimmung, in welcher
.. später seinen Gleichmuth, seinen Charakter, selbst seine Heiterkeit unter

*) Vom Beschauer.

allen Umständen bewahrte. Sie war ihm treu geblieben als er im Kerker jene rührenden Verse mit Kohle niederschrieb:

> Flattringe fortune, looke thow never soe fayre,
> Nor never so pleasantly beginne to smile,
> As tho' thow wouldst my ruine all repayre,
> Duringe my life thow shalt not me beguile,
> Trust I shall GOD, to enter in a while,
> Thy Haven of Heav'n sure and uniforme,
> Ever after thy calme looke I for noe storme.

> Schmeichlerisch Glück, schau mich nicht länger an
> So süß, mit so hold-lächelndem Gesicht,
> Als ob noch all mein Leid sich wenden kann;
> Nochmals im Leben täuschest du mich nicht.
> Bald führet Gott, der meine Zuversicht,
> Mich ein zu seines Himmels sicherm Port;
> Ruh', die kein Sturm mehr trübet, winkt mir dort.

Diese Ruhe, Klarheit und Milde hielt er bis zum letzten Schritte fest, bis er das Blutgerüst bestieg.

Es kommen an anderen Orten verschiedene Porträte unter dem Namen Thomas Morus von Holbein vor, welche diese Benennung mit Unrecht tragen, ganz andere Persönlichkeiten vorstellen, und zum Theil auch nicht von unserm Meister sind. So das kleine Bild eines bärtigen Mannes, der die Hand gegen das Kinn erhebt und vor dem ein Hündchen liegt, in der Brüsseler Gallerie, 1631 von Vorsterman gestochen und damals in der Sammlung des Jan van der Wouwere*). Es ist unzweifelhaft die Arbeit eines Französischen Künstlers, wofür es Graf De Laborde bereits im Jahre 1850 erklärt hat**). Dagegen ist ein halblebensgroßes Brustbild im Louvre***) ein schönes, höchst lebendig aufgefaßtes Holbein'sches Original und der ganzen Behandlung nach wohl auch aus der Zeit seines ersten Be-

---

*) Musée royal de Belgique. Nr. 19, Katal. v. Ed. Fétis, 1865 p. 141. — Nach diesem Bilde ist auch der Morus in des Erasmus Correspondenz, Ausgabe von Clericus, gestochen.

**) La Renaisance des arts à la cour de France. I. p. 189. — Ein anderer sogenannter More in Haag, noch einer in der Leuchtenberg'schen Galerie, St. Petersburg.

***) III. Nr. 210.

es in England [1]), aber es stellt nicht More, sondern Sir Henry
at von Allington Castle in der Grafschaft Kent, Ritter und Banner-
er (knight and banneret), vor. Dieser war ein Staatsmann aus
Tagen Heinrichs VII. und ward von Heinrich VIII. bei seiner Thron-
igung zum Mitglied des geheimen Raths ernannt. Er ist der Vater
Sir Thomas Wyat, den Holbein später wiederholt abgebildet hat.
Persönlichkeit läßt sich durch mehrere Copien des Bildes, die in Eng-
vorkommen, feststellen [2]). Daß der Dargestellte „Morus, Großkanzler
England“ getauft ward, hat er sicherlich nur seiner prachtvollen
Kette zu danken, die in wirklichem Golde aufgesetzt ist, wie das bei
in England gemalten Bildnissen gewöhnlich war. Solch ein Zugeständ-
mußte der dortigen Prachtliebe gemacht werden, während in Deutsch-
das aufgesetzte Gold zwar bei Kirchenbildern beliebt war, bei Bild-
n dagegen schon mehr und mehr in Abnahme kam. Wyat's rechte
d erfaßt das Kreuz, welches an der Kette hängt, die linke hält ein
t Papier. Er trägt eine Mütze, welche die Ohren bedeckt, ein pelz-
tes schwarzes Kleid und grüne Unterärmel, sein ausdrucksvolles, etwas
es Gesicht zeigt sich zu Dreivierteln und ist gegen links gewendet [3]).

Dagegen kommen zwei meisterhafte Köpfe More's in der erwähnten
mlung Holbein'scher Porträtzeichnungen zu Windsor Castle vor. Beide
n leider sehr gelitten. Der eine ist offenbar die Studie für das Bild
Mr. Henry Huth, der zweite, fast ganz mit dem vorigen überein-
mend, nur daß sich auf der Oberlippe eine leise Spur von Bart zeigt,
für das zwei Jahre später ausgeführte More'sche Familiengemälde
chnet sein [4]).

An Großartigkeit und Kühnheit kommt unter allen Blättern dieser
dsor-Sammlung vielleicht keines dem lebensgroßen Kopfe des Erz-

---

[1]) Vgl. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris. S. 551.

[2]) Eine bei Mr. Robinson in London, eine zweite beim Earl of Romney, National-
rt-Ausstellung, 1866, Nr. 133. Beide von geringem Kunstwerth.

[3]) Ein Bild, welches Mechel als „Morus“ hat stechen lassen, ist, wie schon Hegner
angiebt, der Baseler Bürgermeister Jacob Meyer zum Hasen. Das Original,
Verbleib unbekannt war, hat der Verfasser in der Sammlung des Fürsten Czar-
y zu Paris gesehen. Näheres im Verzeichniß der Werke. — Auch die Meyer'sche
nna in der Dresdner Galerie hieß ja früher „Familie des Thomas Morus“.

[4]) Auf zwei Copien desselben, zu Thorndon und East Hendred, hat More in der
einen ganz feinen Schnurrbart. Wornum S. 401.

bischofs Warham von Canterbury gleich, den wir unsern
treuer Holzschnitt-Nachbildung beigeben. Die Umrisse sowie man
Züge im Gesicht sind mit höchster Schärfe und Entschiedenhe
die Farbenandeutung mit bunten Stiften ist von außerordentliche
Man kann die Größe und Strenge der Auffassung, das plasti
und die grandiose Einfachheit nicht genug bewundern. Das
Gemälde, noch in Lambeth House, dem erzbischöflichen Pala
völlig hiermit überein. Das Costüm ist wie in der Zeichnun
Chorkleid, großer Pelzkragen, rothes Unterkleid, von dem ei
Streifen am Halse vorkommt. Warham zeigt sich in hal
charakteristisch und völlig individuel ist nicht blos der Kopf, so
die Hände des alten Herrn, welche auf dem goldbrokatenen K
Rechts vom Beschauer ein aufgeschlagenes Buch, etwas weiter
einem Tische, noch andere Bücher und die Mitra, links ein prachtv
Kreuz von Gold und Edelsteinen, fein und vollendet ausgeführ
van Eyck es nicht besser gekonnt hätte. Den Hintergrund bild
brauner Vorhang. Dies Bild war 1857 auf der Manchester-
1866 auf der National-Porträt-Ausstellung in South Kensingt

Im Louvre befindet sich ein zweites Exemplar, welches völl
zu Lambeth House übereinstimmt, und ebenfalls so bedeute
wir nicht anstehen, es für eine Wiederholung von des Künst
Hand zu halten; es ist in der koloristischen Behandlung sogar
und harmonischer als das Bild in Lambeth House, welches vo
wissen Härte nicht freigesprochen werden kann und einen kühl
Ton zeigt, dagegen im Gesammteindruck noch imposanter und m
ist. Beide Exemplare zeigen oben ein Blatt mit der Inschrift:

Anno: Dm. MDXXVII Etatis sue LXX.

Also gleichfalls das erste Jahr von Holbeins Aufenthalt i
Warham, welcher sich dem Erasmus stets als einen wohlwollen
gebigen Gönner gezeigt hatte, wandte auch dem Maler sofort
nahme zu und ließ sein eigenes Bildniß gleich in zwei
herstellen.

William Warham war im Jahre 1456 geboren; de
siebzigjährige Greis ist schon vom Alter gebeugt, noch immer sp
Ernst und Energie in ungebrochener Kraft aus der strengen
seines Gesichtes. Seine ganze Erscheinung zeigt jene erhabene
sie dem Manne zukommt, welcher der vornehme Geistliche und



Erzbischof Warham von Canterbury.

(Zeichnung, Windsor Castle.)

ann in einer Person ist. Unter Heinrich VII. wie in der ersten Zeit einrichs VIII. war er Großkanzler des Reichs gewesen und hatte sich s einen erfahrenen und rechtschaffenen Minister gezeigt, bis endlich auf n Andringen der König im Jahr 1515 das große Siegel aus seiner and genommen hatte und Wolsey an seinen Platz getreten war. Jetzt stand dem politischen Leben fern, sich gänzlich den Pflichten seines hohen irchenamtes widmend. Manches hatte er nun zu dulden; der stolze Wol- y verletzte durch viele Ueberschreitungen die Würden und Vorrechte seines rimats. Er stand als der Vertreter einer alten Zeit da, deren Grund- gen erschüttert waren, und mußte manches ahnen von dem völligen Um- rz, welcher in kurzer Frist bevorstand. Aber Warham's Ausdruck im Bilde gt uns, daß es ihm ernst ist mit dem Wahlspruch, den wir am Knauf ines Kreuzes lesen: „AVXILIVM MEVM A DEO“, „Meine Hülfe m Gott“.

Wahrscheinlich bildete Holbein um dieselbe Zeit auch den zweiten atron und Freund des Erasmus unter Englands hoher Geistlichkeit, John isher, Bischof von Rochester, ab, dessen Kopf in zwei schönen Zeichnungen, - eine in der Windsorsammlung [1]), die zweite, noch sorgsamer ausgeführt, n British Museum — vorkommt. Ein Gemälde Holbeins danach ist ns nicht bekannt [2]). Das abgezehrte Gesicht, mit dem redlichen, beschei- nen aber ängstlich-gewissenhaften Ausdruck zeigt ganz den Mann, dessen underbare Lauterkeit des Lebenswandels, vereint mit tiefer und prunkloser elehrsamkeit, sowie unglaublicher Freundlichkeit des Benehmens gegen ohe wie Niedere Erasmus [3]) preist, und dessen Selbstlosigkeit, Frömmig- it und treue Erfüllung seiner religiösen Pflichten in den gleichzeitigen uellen hoch gerühmt werden [4]). Selbst von Froude [5]), dem ausgezeichneten

---

[1]) Scheint in Bartolozzi's Stich bei Chamberlaine, nebst einigen unlesbaren Schrift- igen, die Jahrzahl 1525 zu haben; die Unterschrift des Originals aber lautet, sich auf n Ende beziehend, in Italienischer Sprache: Il Epyscopo de resestor fu tagliato il po lan 1535.

[2]) Das Bild aus St. John's College, Cambridge (Porträt-Ausstellung Nr. 92), kein Original. Dallaway, in den Noten zu Walpole, führt ein Bild Fishers zu Did- gton, Norfolk, an, das wir nicht kennen. Ein bärtiger Mann, der sich unter diesem men auf der Porträt-Ausstellung befand (Nr. 88, Herrn Major J. H. Brooks ge- rend) ist weder Fisher noch von Holbein.

[3]) S. 118.

[4]) Ein glaubwirdige anzaygung des tods Herrn Thome Mori rc. Uebersetzung eines einischen Briefes, der auch dem Erasmus zugeschrieben wird.

[5]) I. S. 301.

doch oft auf einseitigem Standpunkt beharrenden Historiker jener Epoche, wird dieser Mann, der 1535 Sir Thomas More's blutiges Schicksal theilte, so charakterisirt: „Fisher war der einzige unter den Prälaten, für den es möglich ist, Achtung zu fühlen. Er war schwach, abergläubisch, pedantisch, gegen die Protestanten sogar grausam. Aber er war ein aufrichtiger Mann, der in redlicher Furcht des Bösen lebte, soweit er verstand was böse war, und er allein konnte sich über die Drohungen weltlichen Leidens erheben, unter welchen seine Brüder auf der Bischofsbank so schnell in Demuth und Unterwerfung sanken."

Noch einen Mann, welcher dem nächsten Kreise More's und der Partei von Wolsey's Gegnern angehörte, zugleich auch mit Erasmus in brieflichem Verkehr stand, bildete Holbein im selben Jahre ab: Sir Henry Guildford, den Stallmeister Heinrichs VIII. Er war Krieger und Gelehrter. Als im Jahr 1511 dem Könige von Arragonien 1500 Bogenschützen zu Hülfe gegen die Mauren gesandt wurden, ging er im königlichen Auftrag mit, nahm später an Heinrichs VIII. Expeditionen gegen Frankreich Theil, trug 1513 die Königliche Standarte bei Therouenne und wurde bei Tournay zum Knight Banneret ernannt. Auf dem Gemälde zu Windsor Castle*) hält er den Stab eines Kammerherrn der Schatzkammer, eine Würde, zu der er 1526 gelangt war; die Kette des Hosenbandordens, dessen Ritter er kurz zuvor, den 24. April 1527, geworden, schmückt seinen Hals**). Dazu kommt ein goldgemustertes Kleid, darüber ein schwarzer Oberrock mit Kragen von Zobelpelz. Dieses stattliche Costüm gibt dem Bilde den Charakter des Repräsentirenden. Würde, Kraft nnd Nachdenken sprechen aus dem starken Gesicht, dessen gelbe Farbe nicht, wie vermuthet wurde, einer Uebermalung zuzuschreiben, sondern der Persönlichkeit eigenthümlich ist; die gleiche Gesichtsfarbe kommt schon auf der Originalzeichnung in der Windsorsammlung vor. Den Hintergrund bildet ein grüner Vorhang, der, etwas zurückgezogen, Feigenblätter und blauen Himmel sehen läßt. Ein Zettel, wie bei Warhams Bild scheinbar am Hintergrund angesiegelt (man findet das öfter bei Holbein), zeigt die Datirung:

Anno. D. MCCCCCXXVII. —
Etatis. Suae. XLIX.

---

*) War auf der Manchester-Ausstellung wie auf der National-Porträt-Ausstellung.

**) Das Biographische hier wie in vielen andern Fällen zunächst nach dem von E. Lodge verfaßten Text des Chamberlaine'schen Werkes, der indessen zu controliren ist. Vieles in Stow und in Grafton's Chronicle of England.

Hollar hat die Zeichnung gestochen und dem Sir Henry Guild-
d eine Lady Guildford zum Seitenstück gegeben, von der indeß
res Wissens weder eine Zeichnung noch ein Gemälde bekannt ist*).

Von 1527 rührt endlich noch das kleine Bildniß eines Mannes in der
sdener Gallerie her, in halber Figur, mit Mütze und pelzbesetztem Rock,
ie mit kleinem braunem Backenbart. Trotz einer gewissen Härte in der
andlung möchten wir die Urheberschaft Holbeins nicht bezweifeln. Die
rzahl steht auf einem Papier, welches der Dargestellte in der Hand hält.

Im folgenden Jahre scheint der Ruf Holbeins schon in weitere Kreise
ungen zu sein. Er malte seinen Deutschen Landsmann, den Astronomen
Königs, Nicolaus Kratzer, aus München gebürtig, den auch Dürer
rere Jahre vorher gezeichnet hatte, als er ihn in Antwerpen traf. Das
nälde — jetzt im Louvre und wohl das beste der dortigen Holbein'-
n Bilder**) — hatte Carel van Mander bei dem Kunstliebhaber
ries de Loo zu London gesehen und nannte es „een seer goedt Conter-
sel en meesterlijck ghedan". Der Dargestellte, lebensgroß und in halber
r, schaut gegen rechts, von wo auch das Licht fällt: Holbein liebt es,
Gesicht soviel als möglich im vollen Licht zu zeigen. Er trägt eine
arze Mütze und schwarzen Rock, darüber ein braunes Oberkleid. Eine
e Krause und der Rand der rothen Weste kommen am Halse zum Vor-
n. In der Rechten hält er einen Cirkel, in der Linken ein Polyeder.
schiedene mathematische und astronomische Instrumente, zum Beispiel
al, Winkelmaß, Scheere, Hammer, Cirkel, auf deren „curiöse" Schilderung
n Mander mit Recht aufmerksam macht, hängen an der Wand oder
en auf dem Tische, auf dem sich auch ein Blatt Papier mit der In-
ft***) befindet:

Imago ad viuam effigiem expressa
Nicolai Kratzeri monacenssis qui bauarus erat
Quadragesimum primum annum tempore illo complebat.
1528.

Das bartlose Gesicht ist nicht eben schön: große Nase, breiter Mund,
les Kinn; recht ein schwerfälliger, ungeschickter Baier, doch tüchtig, und,

---

*) Bei Walpole ein solches angeführt. Ausgabe von Wornum I. S. 93.

**) So urtheilt auch Waagen (Kunstwerke und Künstler in Paris. S. 552.).

***) Die Abkürzungen sind aufgelöst.

wie es scheint, auch jovial. Dies berichten uns auch die Zeitgenossen und es geht aus jener zum Ueberdruß wiederholten Anekdote, die Mander erzählt, hervor. Holbein, der jeglichen Menschen so auffaßte, wie es ihm zukam, hob hier den nationalen Charaktor meisterhaft hervor, wußte eine derartige Persönlichkeit ebenso schlagend und treu wie jene aristrokratischen Erscheinungen, die wir kennen lernten, zu geben.

Die Dresdener Gallerie bewahrt eine kleine Tafel mit den Bildnissen von Mr. Thomas Godsalve aus Norwich*) und seinem Sohne John, beide an einem Tische sitzend. Ein Brief zeigt den Namen, den der Vater eben selbst geschrieben hat:

Thomas Godsalve de Norvico Aetatis suae anno quadragesimo septimo

ein Papier an der Wand die Jahrzahl:

Anno. Dni. MDXXVIII.

Vater und Sohn, dieser ein ganz junger Mensch, sehen sich beide merkwürdig ähnlich und sind wahre Typen Englischer Land-Gentlemen. John Godsalve kam später an den Hof, wurde von König Eduard VI. zum Ritter gemacht und starb 1557 auf seinen Besitzungen. Von ihm ist noch ein zweites Bildniß von Holbeins Hand, doch offenbar mehrere Jahre später, unter den Windsor-Zeichnungen zu sehen, das hier gleich auch erwähnt sein möge. Es ist keine Studie zu einem Bilde, sondern in Deckfarben vollständig ausgeführt und eines der größten Meisterwerke der Sammlung. John Godsalve trägt hier einen violetten Rock, der, nachlässig offen stehend, das Hemd sehen läßt, und darüber ein schwarzes Oberkleid mit Pelzbesatz; in den Händen hält er einen Brief; der Grund ist himmelblau. Der hagere junge Mann mit großer scharfer Nase, spärlich sprossendem Bart, in die Stirne hängendem Haar und schwärmerischen blauen Augen, mit denen er ernst zum Beschauer blickt, hat etwas Puritanisches im Wesen. Eine Notiz, die seine streng protestantische Richtung bestätigt, findet sich in der That im später zu erwähnenden Rechnungsbuche des Königlichen Haushalts aus den Jahren 1538—1541, das auch Mehreres über Holbein enthält. Zu Neujahr 1539, wo Jedermann am Hofe dem Monarchen eine Gabe darbrachte, die Künstler eigenhändige Arbeiten, die Vornehmen kostbare Geräthe oder Aehnliches, verehrte er dem Könige ein Neues Testament.

---

*) Der Galleriekatalog macht ihn irrthümlich zum „Sir Thomas Godsalve".

Denjenigen Porträten, welche nach ihrer Bezeichnung sicher aus dieser Zeit stammen, ist noch ein Gemälde anzureihen, dessen künstlerischer Charakter es höchst wahrscheinlich macht, daß es damals gefertigt wurde, nämlich das des Sir Bryan Tuke in der Münchener Pinakothek. Auch er gehörte den gelehrten Kreisen an, hatte unter Anderem Betrachtungen über Chaucer geschrieben und wird von Leland als ein trefflicher Schriftsteller in Englischer Sprache gerühmt. Er war Schatzmeister des Königlichen Haushaltes*) und starb im Jahre 1545.

Daß der Dargestellte keinen Bart und längeres Haar trägt, deutet gleichfalls noch auf jene frühere Zeit. Sein Haupt bedeckt jene über die Ohren gehende Mütze, wie sie damals in England üblich war. Sein Oberkleid ist von schwarzer Seide und mit Pelz besetzt, darunter ein gleichfalls pelzbesetztes Wamms mit zierlichem Goldknopf, sowie Aermel mit goldenem Muster. An der Halskette hängt ein prachtvolles Goldkreuz, auf welchem Christi durchbohrte Hände und Füße in Email dargestellt sind. Den Grund bildet ein grüner Vorhang, hinter dem ein Todtengerippe, die fast abgelaufene Sanduhr weisend, hervorschaut. Unten liest man auf einem Blatte die hiezu passende Schriftstelle:

Job. cap. 10. NVNQVID NON PAVCITAS DIERVM
MEORVM FINIETVR BREVI?

„Will denn nicht ein Ende haben mein kurzes Leben?" Außerdem ist hier der Name IO. HOLPAIN angebracht, eine Bezeichnung, die zwar sicher ziemlich alt ist, aber möglicherweise erst nach Holbeins Zeit zugesetzt sein könnte und durch ihre Augsburgisch-Schwäbische Orthographie, wie sie damals bei unserem Meister nicht mehr vorkommt, überrascht. Das setzt aber die Originalität des Bildes nicht im mindesten in Zweifel, das so schlagend wie nur möglich sich als ein Werk Holbeins kundgiebt**), und unter den acht Bildnissen, welche ihm in der Pinakothek beigemessen werden, eines der

*) Treasurer of the Chambre. — Biographische Notizen in Fuller, The history of the Worthies of England. — J. Leland, Scriptores nostri temporis.

**) Daß Mr. Wornum dies Bild bezweifelt, es in der Art des v. Melem gemalt nennt, und sagt: „the style does not proclaim it to be the work of Holbein" würde mir ganz unbegreiflich sein, hätte das Gemälde nicht bis vor kurzem übermäßig hoch gehangen. Erst der neue Direktor, Herr Professor Folz, der in der Aufstellung manche höchst dankenswerthe Aenderungen gemacht, hat auch diesem Werke einen bessern Platz angewiesen. So sah ich es nach meinem Aufenthalt in England im October 1866 und kann mein Urtheil mit voller Bestimmtheit aussprechen.

beiden echten ist. Es hat zwar gelitten, die Hände namentlich haben durch Putzen ihre Schatten eingebüßt, es sind manche feinere Uebergänge dadurch verloren gegangen und der Ton des Gesichtes scheint übertrieben roth. Dennoch ist es noch immer ein durch Wahrheit und feines Lebensgefühl, sowie durch meisterhafte Durchbildung ausgezeichnetes Bildniß, zugleich in der Auffassung etwas scharf und streng, wie manche von Holbeins Bildern gerade aus diesen Jahren, vor allem auch der Warham in Lambeth House.

Der Name des Dargestellten, der früher in Schleißheim und noch bis vor kurzem in München „ein Geistlicher" genannt wurde, war durch Waagen festgestellt worden, der ein zweites Porträt des Mannes von Holbein in England gesehen*). Damals befand es sich zu Corsham House in Wiltshire, dem Sitz der Familie Methuen und ist jetzt in dem Besitz des Marquis of Westminster übergegangen. In seinem Palast Grosvenor House in London befindet es sich indeß nicht, obwohl es im Katalog der prachtvollen Gallerie steht**). Es mag jetzt also wohl nach irgend einem Landsitze gekommen sein. Nach dem Verzeichniß enthält dies außer jener Stelle aus Hiob***) noch auf dem Grunde den Namen:

BRIANVS TVKE, MILES — ANº — ETATIS SVÆ LVII und darunter den Wahlspruch DROIT ET AVANT. Leider weiß man — soweit des Verfassers Quellenkenntniß reicht — das Geburtsjahr Sir Bryan Tuke's, das eine genaue Datirung des Bildes möglich machen würde, nicht. Nach Waagens Beschreibung müssen Costüm und Haltung völlig mit dem Gemälde in München stimmen, nur daß die Gestalt des Todes fehlt. Obwohl es leider bis auf den Kopf sehr vertrocknet und verwaschen sei, rühmt Waagen die Feinheit der Durchbildung und den wunderbaren Reiz des Naturgefühls.

Die Tracht, das lange Haar, die Bartlosigkeit machen es ferner bei einigen gezeichneten Bildnissen wahrscheinlich, daß sie damals entstanden sind. So bei dem Bildniß eines Unbekannten in halber Figur, unter den Florentiner Handzeichnungen. Er trägt jene über die Ohren gehende Mütze,

---

*) Kunstwerke und Künstler in England. Bd. II. 1838. S. 304. Erst Professor Marggrafs Katalog der Pinakothek, 1865, bringt den Namen.

**) Nr. 77. — Die Dienerschaft wußte über den Verbleib des Bildes keine Auskunft zu geben.

***) Von NVNQVID an, ohne das vorhergehende „Job" ꝛc.

liches damals in England üblich war; beide Hände ruhen ineinander.
m Hintergrund bildet eine Täfelung, die von kleinen Statuen gekrönt
rd, eine prachtvolle Umgebung, die entschieden auf einen vornehmen
ann deutet*). Dann das Bildniß des Sir Thomas Elyot (gest. 1546)
es der durch Geist und feine Ausführung schönsten Blätter aus der
indsorsammlung. Auch er gehörte zu More's nächstem Freundeskreis
d war ein Mann von vielseitiger Gelehrsamkeit, juristisch gebildet,
hriftsteller auf medicinischem, ethischem und historischem Gebiet, zugleich
Uebersetzer aus Lateinischer und Griechischer Sprache. Durch seine Kennt-
se empfahl er sich dem Könige, ward zum Ritter ernannt, später als
sandter nach Rom und an den Hof Karls V. gesandt. Nach More's
nrichtung machten ihn seine enge Freundschaft mit diesem und sein Fest-
lten an der katholischen Religion verdächtig, sodaß er von nun an vom
hauplatz des öffentlichen Lebens abtrat. Das Gesicht mit seinen sehr
tschiedenen Zügen spricht durch feinen und geistvollen Charakter an. Der
opf seiner Gemahlin, der Lady Elyot, die 1569 als Gattin des Sir
omes Dyer starb, bildet das Gegenstück zu diesem.

Ob Holbein diese ganze Zeit über der Genosse von More's gastlichem
ause geblieben, ist uns unbekannt. Carel van Mander's Bericht von
inem dreijährigen Aufenthalt daselbst und von der Art, in welcher More
n darauf dem Könige vorgestellt habe, in dessen Dienst er von nun an
bergegangen sei, ist eben nichts anderes als ein Mährchen. Freilich hätte
ch leicht Gelegenheit bieten können, daß Heinrich VIII. den Maler und
ine Arbeiten im Hause zu Chelsea gesehen, aber Holbeins Werke weisen
ine Spur davon auf, daß er vor 1536 mit dem Monarchen in Verbin-
ung gewesen, während wir urkundliche Nachrichten über dieselbe sogar
rst seit 1538 haben.

Mochte Holbein aber noch bei Morus wohnen oder nicht, jedenfalls
ar er bis zum Jahre 1529 noch mit ihm in naher Verbindung. Da
ollendete er das umfangreichste Bild, welches er während seines ersten
ufenthaltes in England geschaffen, das große Familiengemälde des More-
den Hauses. Das Original ist jetzt verschollen; Carel van Mander

*) Photographirt in Alinari, Disegni di Firenze. Serie I. 50.

volles Verständniß für des Vaters Geist wie Gesinnung hatte, und eine tiefe und rührende Liebe verband sie mit ihm. Einige Jahr später, als er, seiner Habe und seines Gutes beraubt, im Tower lag, war sie es, welche ihm die milden Gaben seiner Freunde, durch die er erhalten werden mußte, in den Kerker überbrachte. An sie richtete er jenen erschütternden Abschiedsbrief, den er mit Kohle auf einen Fetzen Papier schrieb, und „meine einzige, gute Tochter", „Myne owne good daughter" redet er sie darin an. Und als man ihn fortführte von dem knechtischen Tribunal, das ihn zum Tode verurtheilt hatte, da drängte sie sich durch die Menge und fiel ihm zweimal weinend um den Hals, daß auch er zuletzt vor Leid nicht mehr reden konnte und selbst die rohen Trabanten nicht im Stande waren den Thränen zu wehren.

Margaretha hält ein aufgeschlagenes Buch im Schoße, ihr Antlitz hat etwas von der klaren Ueberlegenheit und der milden Ruhe ihres Vaters. Die jüngste Schwester neben ihr, Caecilie Heron, 19 Jahr alt, Buch und Rosenkranz haltend, wendet sich um, wie es scheint zu ihrer Stiefmutter Alice, die hinter beiden Töchtern am Betschemel kniet. More hatte sie, eine Wittwe, die sieben Jahre älter als er war, nach dem Tode der ersten Gattin gefreit. Auch das Bild sagt uns, daß sie „weder schön noch jung" war, wie wir das bei Erasmus lesen, der sie an einer andern Stelle eine etwas gar zu lebhafte, kleine Alte nennt, ihr übrigens doch die Gerechtigkeit widerfahren läßt, daß sie eine eifrige und wachsame Hausmutter sei*). Neben ihr springt ein angeketteter Affe in die Höhe; aus Erasmus Brief an Hutten wissen wir, daß More in seinem Hause allerlei Thiere: Füchse, Wiesel, Affen, Vögel der verschiedensten Art hegte, deren Gestalt, Natur und Triebe immer aufs Neue zu beobachten ihm das größte Vergnügen war. — Hinter dieser Frauengruppe zur Linken des Vaters (also rechts vom Beschauer) steht John More, der Sohn, 19 Jahr alt, recht passend in ein Buch versenkt, denn von seinen wissenschaftlichen Fortschritten berichtet ja Thomas Morus wiederholt mit so großer Freude an Erasmus. John, von dem wir sonst wenig wissen, und der jedenfalls keine besonders hervortretende Persönlichkeit gewesen zu sein scheint, macht hier den Eindruck eines sanften, sinnigen und

---

*) S. 475 .... Viduam duxit magis curandae familiae, quam voluptati, quippe nec bellam admodum, nec puellam, ut ipse jocari solet, sed acrem ac vigilantem matrem familias. — S. 1456: nunc habet vetulam nimium vivacem etc.

n Lateinischer Sprache der Name und das Alter geschrieben, und zwar fenbar von More's eigener Hand. Die Aehnlichkeit mit der Briefadresse, elche der Aegidius in Longford Castle hält*) springt in die Augen. Durch ese Bezeichnungen wird auch das Geburtsjahr des Morus, über welches e Angaben sehr abweichend lauten, festgestellt. In der Skizze ist er 50 Jahr t, da diese aber, nach ihrer Erwähnung in der Correspondenz des Erasns, von 1529 stammt, ist er um 1479 geboren.

Er selbst sitzt in der Mitte des Kreises, wieder mit der großen Halstte und in Tracht, Haltung und Ausdruck fast ganz wie auf dem Bilde, elches Mr. Huth besitzt. Die Hände aber sind beinahe gänzlich durch e Aermel gedeckt; wohl aus gutem Grunde. — „Manus tantum subisticae sunt" — blos seine Hände sind von etwas plumper Form — es ist das Einzige, was Erasmus an seiner Körperbildung auszusetzen ndet. Ihm zur Rechten sein sechs-und-siebenzig-jähriger Vater John lore, Richter von des Königs Bank, den Thomas Morus mit höchster ietät in seinem Hause pflegte und dem er seine strenge, einfache Erziehung e zu danken aufhörte, ein leutseliger, sanfter, barmherziger, gerechter und aterer Mann, auch hochbetagt noch körperlich frisch und blühend", wie selbst ihn nennt**). Neben demselben steht Margaretha Gigs, 22 Jahr t, eine Verwandte des Hauses, die mit More's Töchtern erzogen worden ar und bald darauf John Clement heirathete; sie hält ein Buch in r Linken, weist mit der Rechten darauf hin und scheint an den Greis, dem sie sich niederbeugt, eine Bemerkung über das Gelesene richten zu ollen. Vor ihr steht die zweite Tochter Elisabeth Dancy, 21 Jahr alt, n Buch unter dem Arme und sich die Handschuhe anziehend. Sie schließt s Bild zur Linken ab. Gegenüber, ganz im Vordergrunde, sitzen die iden andern Töchter auf dem Boden, Margaretha Roper, 22 Jahr t, des Vaters Lieblingstochter, die er seine Meg zu nennen pflegte, und n der wir aus gleichzeitigen Quellen hören, daß sie nicht allein schön n Leib und Gestalt, sondern auch an Vernunft und Verstand dem Vater nz ähnlich gewesen***). Sie besaß eine seltene Bildung, schrieb vorefflliche Lateinische Briefe, und doch war ihr ein stilles, echt weibliches halten eigen. Von der ganzen Familie war sie die Einzige, welche ein

*) Vgl. S. 139.

**) Erasmi Op. III. S. 1442.

***) Ein glaubwirdige anzaygung des tods Herrn Thomae Mori ꝛc.

volles Verständniß für des Vaters Geist wie Gesinnung hatte, und eine tiefe und rührende Liebe verband sie mit ihm. Einige Jahr später, als er, seiner Habe und seines Gutes beraubt, im Tower lag, war sie es, welche ihm die milden Gaben seiner Freunde, durch die er erhalten werden mußte, in den Kerker überbrachte. An sie richtete er jenen erschütternden Abschiedsbrief, den er mit Kohle auf einen Fetzen Papier schrieb, und „meine einzige, gute Tochter", „Myne owne good daughter" redet er sie darin an. Und als man ihn fortführte von dem knechtischen Tribunal, das ihn zum Tode verurtheilt hatte, da drängte sie sich durch die Menge und fiel ihm zweimal weinend um den Hals, daß auch er zuletzt vor Leid nicht mehr reden konnte und selbst die rohen Trabanten nicht im Stande waren den Thränen zu wehren.

Margaretha hält ein aufgeschlagenes Buch im Schoße, ihr Antlitz hat etwas von der klaren Ueberlegenheit und der milden Ruhe ihres Vaters. Die jüngste Schwester neben ihr, Caecilie Heron, 19 Jahr alt, Buch und Rosenkranz haltend, wendet sich um, wie es scheint zu ihrer Stiefmutter Alice, die hinter beiden Töchtern am Betschemel kniet. More hatte sie, eine Wittwe, die sieben Jahre älter als er war, nach dem Tode der ersten Gattin gefreit. Auch das Bild sagt uns, daß sie „weder schön noch jung" war, wie wir das bei Erasmus lesen, der sie an einer andern Stelle eine etwas gar zu lebhafte, kleine Alte nennt, ihr übrigens doch die Gerechtigkeit widerfahren läßt, daß sie eine eifrige und wachsame Hausmutter sei*). Neben ihr springt ein angeketteter Affe in die Höhe; aus Erasmus Brief an Hutten wissen wir, daß More in seinem Hause allerlei Thiere: Füchse, Wiesel, Affen, Vögel der verschiedensten Art hegte, deren Gestalt, Natur und Triebe immer aufs Neue zu beobachten ihm das größte Vergnügen war. — Hinter dieser Frauengruppe zur Linken des Vaters (also rechts vom Beschauer) steht John More, der Sohn, 19 Jahr alt, recht passend in ein Buch versenkt, denn von seinen wissenschaftlichen Fortschritten berichtet ja Thomas Morus wiederholt mit so großer Freude an Erasmus. John, von dem wir sonst wenig wissen, und der jedenfalls keine besonders hervortretende Persönlichkeit gewesen zu sein scheint, macht hier den Eindruck eines sanften, sinnigen und

*) S. 475 .... Viduam duxit magis curandae familiae, quam voluptati, quippe nec bellam admodum, nec puellam, ut ipse jocari solet, sed acrem ac vigilantem matrem familias. — S. 1456: nunc habet vetulam nimium vivacem etc.

dorbenen Jünglings. Neben ihm steht Henry Patenson, 40 Jahr
More's lustiger Rath. Ein solcher fand selbst in diesem Musensitz
Stelle. Jener Brauch der damaliger Zeit war ganz besonders in den
n Häusern Englands heimisch, dessen Narren uns ja aus Shakspeare
ohl bekannt sind. Patenson, welchen More sehr gern hatte, ist seiner
en Erscheinung nach ein derber und jovialer Geselle. — Rechts von
blickt man durch eine Thüre mit hölzernem Vorbau in ein Seiten-
ch, in welchem zwei Diener oder Secretäre — nur durch ganz flüch-
Umrisse angedeutet — lesend oder schreibend am Fenster sitzen.

Die Schwiegersöhne sind auf dem Bilde nicht zu sehen, doch wir er-
n die Braut des Sohnes, Anna Grisacre*), 15 Jahr alt, die aber
an der Seite ihres Verlobten steht, sondern eben hinter ihrem
iegervater und dem alten John More vorbeigeht, sich gegen den
auer umwendet und so ihr Brustbild präsentirt. Das junge Mädchen,
iel weltlicherer Miene als die Anderen, überschaut den Kreis mit einer
ng und einem Ausdruck, als ob sie über manches ganz anders dächte,
sonst hier Brauch ist, und das war, wie wir aus kleinen Zügen
n**), in der That auch der Fall.

Außer den Namen der Abgebildeten, die von More's Hand herrühren,
det sich noch an zwei Stellen eine Schrift auf dem Blatt, in Deutscher
iche und offenbar von Holbeins Hand, Bemerkungen über einige Ab-
ungen, die bei der Ausführung im Großen stattfinden sollten. Neben
knieenden Hausfrau lesen wir: „Dise soll sitzen“, und links oben
er Wand, dicht neben dem Speiseschrank, wo in der Skizze nur eine
e hängt, stehen die Worte: „klavikordi vnd ander seyten spill vf
bretz“. Musikalische Instrumente anzubringen war bei diesem Hause
er Ordnung, in welchem Vocal- und Instrumentalmusik von allen
liedern geübt ward und sogar Frau Alice durch ihres Gatten heitres
schmeichlerisches Zureden sich hatte dahin bringen lassen, auf ihre
Tage noch mehrere Instrumente spielen zu lernen.

Dies Blatt ist die erste flüchtige Skizze, zunächst dazu bestimmt, die
pirung der zahlreichen Familie festzustellen. Dennoch ist die Bildniß-
chkeit aller Köpfe, die doch nur in wenigen Umrißlinien gezeichnet sind,

---

*) Oder Cresacre.

**) Sie lachte, nach Ropers Bericht, über More's Cilicium, als sie dies, das er
hielt, einmal aus Zufall erblickte.

eine vollständige und schlagende, und selbst die feinsten Lebensäußerungen sind in ihnen mit wunderbarer Sicherheit gegeben. Dies wird man namentlich gewahr, wenn man in den Mappen zu Windsor Castle die sieben großen Köpfe, welche für das Gemälde nach dem Leben gezeichnet wurden, vergleicht. Diese, welche zu den kühnsten und geistvollsten Stücken der Sammlung gehören, sind zunächst Thomas Morus selbst, sein greiser Vater und sein Sohn, dessen jugendliche Anmuth von außerordentlichem Reiz ist, dann die Braut und die jüngste, sich umwendende Tochter Caecilie, beide ohne Namen, endlich Margaretha Gigs und die zweite Tochter Elisabeth, unter den falschen Benennungen „Mother Jak" und „Lady Barkly".

Es giebt in England verschiedene Copien des Familienbildes, meist weit späteren Ursprungs und mit vielen Abweichungen, welche Horace Walpole beschreibt*). Auf diese weiter einzugehen, ist für uns ohne Interesse; nur eine Copie, die lange als das Original galt, und für dasselbe Exemplar ausgegeben wurde, welches Mander bei de Loo gesehen, ist höchst beachtenswerth. In der That stammt es aus guter Quelle, nämlich aus dem Besitz der Familie Roper, von welcher es durch Erbschaft an Mr. Charles Winn überging. Jetzt befindet es sich auf dessen Landsitz Nostell Priory in Yorkshire. Der Identität mit dem Bilde de Loo's

---

*) Danach Ausführliches bei Wornum S. 231 f. — Außer der authentischen Copie zu Nostell Priory (s. Verz. der Werke): 2) Wahrscheinlich eine Copie der vorigen zu East Hendred, Berkshire, bei Mr. Charles John Eyston, ehemals zu Barnborough, Yorkshire, dem Sitz der Familie Cresacre. — 3) Ebenfalls Copie der ersten, etwas verändert, zu Thorndon bei Brentford, im Besitz des Lord Petre, zu Walpole's Zeit bei Sir John Tyrrel zu Heron in Essex. — 4) Spätere nur theilweise an Holbein sich lehnende Composition von 1593, zu Cokethorpe-Park, Oxfordshire, im Besitz des Mr. Walter Strickland, zu Walpole's Zeit zu Burford, bei Speaker Lenthall u. s. w. — In Mechels Werke ist außer einem Facsimile der Originalskizze noch ein Stich „Ex Tabula Joh: Holbenii in Anglia adservata", ohne weitere Quellenangabe. Daß hier kein Originalgemälde zu Grunde liegt, wird dadurch bewiesen, daß die Aenderungen, auf welche Holbeins handschriftliche Bemerkungen in der Baseler Skizze hindeuten und die auch im Bilde des Mr. Winn zu bemerken sind, nicht stattgefunden haben. Die einzigen Abweichungen von der Baseler Skizze bestehen in Auslassungen; die Geige an der Wand und die Männer im Nebenzimmer fehlen. Folglich war Mechels Vorbild wohl eine Copie der Originalzeichnung, gleichviel in welcher Form. — Mr. Wornums Angabe, die Baseler Skizze sei 1530 gezeichnet, ist irrthümlich. Diese Jahrzahl steht nur unter dem Bilde von derselben neueren Hand, die auch die Namen, mit einigen Schreibfehlern, z. B. Damea statt Dancea, zum zweiten Mal herunter geschrieben.

ersprechen zunächst zwei Thatsachen, die Mander angiebt. Erstens sagt
daß der Enkel des Sir Thomas More, welcher das Gemälde kaufte,
ore geheißen, nicht Roper; zweitens, daß es in Wasserfarben gemalt
r, und nicht in Oel wie das Bild der Familie Winn. Dies war auf
Porträt-Ausstellung des Jahres 1866 und that unzweifelhaft dar, mit
chem Recht Waagen ausgesprochen hatte, daß es eben nur eine gute
e Copie sei. Dennoch ist dies große Bild in hohem Maße interessant.
ag die Hand, die es copirte, zwar einen tüchtigen, doch keineswegs
treichen Maler verrathen, mag die Trockenheit der Behandlung namentlich
dem reizlosen Beiwerk sichtbar sein, so zeigt sich uns doch, bis auf einen
issen Grad, mit welchem feinen und sorgfältigen Studium das Original
) ausgeführt sein mußte. Namentlich die Hände lassen darauf schließen,
i denen mir zum Theil, durch die große Freundlichkeit von Mr. George
harf, dessen meisterhafte Durchzeichnungen vorliegen. Interessant ist,
; hier in der That jene Abweichungen von der Skizze, welche nach
lbeins handschriftlichen Bemerkungen in Aussicht genommen waren, zu
en sind. Frau Alice sitzt in einem Lehnstuhl statt zu knieen, eine
lskette mit Kreuz um den Hals und ein Buch im Schoß; an der Wand
) die gewünschten musikalischen Instrumente, Geige und Laute angebracht.
h sonst sind einige kleine Aenderungen in der Ausstattung des Gemaches
bemerken: das prächtige Tafelgeräth ist fast gänzlich verschwunden und
ch Blumentöpfe, Musikinstrumente, Bücher ersetzt: das mochte dem
ler vielleicht minder malerisch, dem Herrn des Hauses passender
inen. Mehrere Buchtitel sind sogar zu lesen; Margaretha Roper zum
spiel hat den Oedipus des Seneca im Schoß. Zwei Hunde liegen
n auf dem Boden, der mit grünen Binsen bestreut ist; Fußteppiche
ren damals selbst in wohlhabenden Häusern eine Seltenheit. In der
nen Thüre lehnt Johannes Heresius, More's Famulus, 27 Jahr
, und im Nebengemach, dem Beschauer fast den Rücken wendend, ist
Gestalt eines Lesenden zu sehen.

Vom 5. und 6. September 1529 sind die Briefe des Erasmus an
omas Morus und Margaretha Roper datirt, in welchen er seine
ige Freude über die Zeichnung zum Familienbilde ausspricht, die ihm
Maler überbracht hatte. „O wäre es mir doch noch einmal in meinem

Leben vergönnt, die mir so theuren Freunde von Angesicht zu sehen, ich im Bilde, das mir Holbein überliefert hat, mit der innigsten die sich nur denken läßt, betrachtet" — schreibt er an More. „Ich in Worten kaum ausdrücken, Magaretha Roper, du Zierde deines En so beginnt der zweite Brief — „welche innerste Herzensfreude ich emp habe, als der Maler Holbein mir Eure ganze Familie in so glück Abbild vor Augen gestellt, daß ich Euch kaum viel besser hätte sehen wär ich selbst in Eurer Nähe gewesen. Häufig wünsche ich mir im daß noch einmal vor dem Ziel, welches das Verhängniß meinem gesetzt hat, es mir vergönnt wäre, diesen theuren Freundeskreis zu dem ich von meinen äußeren Glücksgütern und auch von meinem wie immer sie sein mögen, den besten Theil verdanke, und lieber ve als irgend einem andern Sterblichen. Einen schönen Theil des Wu hat nun die geniale Hand des Malers mir erfüllt. Alle erkannte ich niemand mehr als Dich, und aus der schönen Hülle glaubte ich di weit schönere Seele hervorleuchten zu sehen" ... „Grüße Deine M so heißt es nach vielen andern Dingen am Schluß des Briefes, „di ehrte Frau Aloysia vielmals von mir; da ich sie selbst nicht um konnte, habe ich ihr Bild von Herzen geküßt"*). — Kaum je hat Er

---

*) S. 1232. An Morus: ... Utinam liceat adhuc semel in vita videre mihi charissimos, quos in pictura, quam Olpeius exhibuit, utcunque conspexi cum animi mei voluptate .... An Margaretha: Vix ullo sermone consequi Margareta Ropera, Britanniae tuae decus, quantam animo meo persenserim tatem, quum pictor Olpeinus totam familiam istam adeo feliciter expressam praesentarit, ut si coram adfuissem, non multo plus fuerim visurus. Frequent apud meo soleo optare, ut semel etiam ante fatalem vitae diem intueri co charissimam mihi sodalitatem, cui meae, qualis qualis est, vel fortunae, vel bonam partem debeo, nec ullis mortalium debeo libentius. Hujus voti non m portionem mihi praestitit ingeniosa pictoris manus. Omnes agnovi, sed ne magis quam te; videre mihi videbar per pulcherrimum domicilium relucentem a multo pulchriorem ... Ornatissimae Matronae Aloysiae matri tuae multam salutem dices, eique me commendabis et amanter et diligenter. Effigiem quando coram non licuit, libenter sum exosculatus." In Margaretha's endlich, p. 1743: „Quod pictoris tibi adventus tantae voluptati fuit, illo nomine utriusque mei parentis nostrumque omnium effigiem depictam detulerit, ing cum gratiis libenter agnoscimus." — Im ersten Briefe wird der Maler genannt; eine Verwechselung mit dem Namen eines früheren Famulus Er Olpeius. Der Name im zweiten Briefe kommt dem Richtigen näher. Welche thut nicht auch Nicolaus Bourbon dem Namen unseres Meisters an, aus dem er beim Latinisiren macht!

wieder so herzlich, mit so warmer Empfindung geschrieben. Zugleich spricht sich hier auch eine so lebhafte Anerkennung des Künstlers aus, daß dies ein neuer Beweis dafür ist, wie die zurückhaltende Empfehlung an Aegidius nicht in einer kühleren Gesinnung gegen Holbein, sondern in andern Verhältnissen ihren Grund hat*). Hatte doch Holbein nur der Vermittelung des Erasmus alles das zu danken, was er in England erreicht.

Durch die Arbeit, die er hier fand, war der Künstler ziemlich lange ausgeblieben für einen Baseler Bürger, den seine Obrigkeit auch in der Ferne nicht aus ihrer Hand entließ, und den die Pflichten gegen Familie, Zunft und Stadt an die Heimat banden. Nicht nur Gutes aber hatte er in England erlebt, auch manche allgemeine Noth und Sorge mußte er mit durchmachen. Dem Könige hatte bereits seine Liebe zur schönen Hofdame Miß Anna Boleyn Zweifel an der Rechtmäßigkeit seiner Ehe mit seines Bruders Wittwe Katharina von Arragon auftauchen lassen, und die Verhandlungen über diesen Punkt versetzten nicht nur die vornehmen Kreise, sondern ganz England, ja die Diplomatie von Europa in Aufregung. Außerdem hatte es in London eine Theuerung gegeben, die Schweißkrankheit war im Jahre 1528 besonders heftig gewesen, viele edle und vornehme Personen wurden hingerafft, fast täglich wechselte der König seine Residenz; auch in More's Haus war die Krankheit eingedrungen. Margarethe Roper war von dem Uebel auf das heftigste ergriffen worden, und schon schienen die Symptome des Todes einzutreten, als sie wie durch ein Wunder gerettet wurde. Seinem inbrünstigen Gebet zu Gott schrieb More ihre Genesung zu. Auch einen Krieg des Königs von England mit seinem eigenen höchsten Landesherrn, dem Kaiser, hatte Holbein in der Fremde erlebt.

Als er nun 1529 wieder nach der Heimat kam, fand er Erasmus aber nicht in Basel, sondern konnte schon eine Tagereise früher, zu Freiburg im Breisgau, Station machen, um seinen alten Gönner zu sehen und ihm die Sendung der Englischen Freunde zu übergeben. Von dort waren die mitgetheilten Briefe des Erasmus datirt.

Es waren die politischen Vorgänge, welche den großen Gelehrten aus seiner zweiten Heimat, „jenem Nest, an das ihn die Gewohnheit mancher Jahre fesselte", verjagt hatten. Während Holbein fern war, hatte auch seine Heimat stürmische Tage gesehen. Die gegenseitige Erbitterung der religiösen Parteien hatte endlich den gewaltsamen Ausbruch der Feindselig-

*) Vgl. S. 150.

keiten, der sich schon lange ahnen ließ, herbeigeführt. Schon O
hatte der Rath die Concession machen müssen, einige Kirchen gä
Gottesdienst nach reformirtem Ritus zu überlassen und die Bilder
hinwegzuthun. Nachdrücklich warnte er vor allen Rottirungen,
die Parteien, einander nicht papistisch, lutherisch, ketzerisch, neu-
gläubig zu nennen, sondern einen jeden ungetrotzt und ungesc
seinem Glauben zu lassen*). Die Zeiten aber waren zu aufgereg
vorsichtige Verfahren. Ein Auflauf bewaffneter Bürger setzte im
Jahre endlich die Entfernung der katholischgesinnten Mitglieder
durch. Aber einmal zusammengerottet und bewaffnet konnten die
nicht ohne gewaltsame Ausschreitungen trennen. Das Signal
sturmes wurde gegeben; es war zur Fastnacht des Jahres 1.
dem Münster wurde der Anfang gemacht; eine der verrammelt
ward gesprengt und 340 Mann drangen ein, welche alle Bild
täre niederwarfen und zerschlugen. Die Befehle des Raths wa
los dieser Eigenmächtigkeit gegenüber. Im Wahn, einer verwer
götterei Einhalt zu thun, zogen die Eiferer nach St. Ulrich, St.
andern Kirchen und Klöstern weiter. Um 5 Uhr Nachmittags
Heldenthaten beendet, und den Tag darauf, Aschermittwoch den 1
folgte der nächste Akt des Dramas. Vierhundert Mann, vor
der Henker, zogen in das Münster, zertrümmerten was noch ü
schleppten die Bruchstücke hinaus auf die Pfalz und gaben Alles de
von fünf Scheiterhaufen Preis. „Da war keiner, der nicht für
gefürchtet, als diese Hefe des Volkes mit Waffen und Kanonen
platz besetzt hielt" schreibt Erasmus an Pirkheimer**), und dann
weiter die ganze Tragödie: „Solch ein Spott wurde mit den Heil
und selbst mit den Crucifixen getrieben, daß man denken sollte, e
Wunder geschehen müssen. Nichts blieb an Bildwerken übrig, we
Kirchen, noch in den Kreuzgängen, an den Portalen oder in de
Was an gemalten Bildern da war, wurde mit Tünche übersch
brennbar war, auf den Scheiterhaufen geworfen, was nicht, in
schlagen. Weder Geldwerth noch Kunstwerth vermochte irgend etwas

Erasmus mußte finden, daß jetzt nicht mehr seines Bleibens
sei. Schon hatte es bei manchen seiner vornehmen Gönner, Fi

*) Ochs V. S. 610. — Das Folgende nach Cap. VII.
**) S. 1188 fg.

Prälaten, von denen er Penſionen bezog, Anſtoß erregt, daß er in der proteſtantiſch geſinnten Stadt ſeine Wohnung behielt. Jetzt war der Würfel gefallen. Ihm, der eigentlich im Innern auf keiner von beiden Parteien ſtand, war nichts ſo verhaßt als die Rohheit, und augenblicklich hatte er das größte Maß derſelben auf reformatoriſcher Seite geſehen. Ja ſich ſelbſt, deſſen abweichende Anſichten bekannt waren, glaubte er in Baſel nicht ſicher. Er mußte ſich entſchließen, „den alten Baum umzupflanzen“, ſo ſchwer es für den ältlichen und kränklichen Mann war, und er wählte das benachbarte Freiburg, wo ſich die katholiſche Geſinnung noch erhalten hatte, zu ſeinem Sitz. Der Abſchied von dem liebgewordenen Orte, wie von manchem Freunde konnte nicht ohne Wehmuth geſchehen. Als er das Schiff betreten hatte, das ihn den Rhein hinab führen ſollte, ſprach er die Verſe, die Bonifacius Amerbach, ſein Begleiter auf dieſer Fahrt, in ſeine Schreibtafel notirte:

„Jam, Basilea, vale, qua non urbs altera multis
Annis exhibuit gratius hospitium.
Hinc precor omnia laeta tibi, simul illud, Erasmo
Hospes uti ne umquam tristior adveniat“.

Das Wurſtiſen*) ſo überſetzt:

„Nun bhüt dich Gott, fürgliebte Statt,
Die mich ſo lang bherbergen that:
Ich wünſch dir Heil, vnd das kein Gaſt,
Dir mehr bring dann Erasmus Laſt.“

Mit welchen Gefühlen mußte Holbein unter ſolchen Umſtänden Baſel betreten! Der Kreis ſeiner alten Freunde und Gönner war gelichtet. Froben war zwei Jahre vorher geſtorben; nur Bonifacius Amerbach war noch da. In dem Bilderſturm war ohne Zweifel viel von ſeinen eigenen Werken zu Grunde gegangen, Altar- und Votivbilder, zu denen wir noch viele ſchöne Entwürfe unter den Handzeichnungen des Baſeler Muſeums beſitzen. Nur in Stücke zerhauen und unvollſtändig konnte ein ſo prachtvolles Gemälde

*) Chronik von Baſel.

wie sein Abendmahl gerettet werden [1]). Ausnahmsweise blieb ein Werk wie die Orgelthüren im Münster an seiner Stelle, denn diese waren durch ihren hohen Platz vor dem ersten Ausbruch rohen Eifers geschützt, und die Behörde konnte später keinen Grund haben, sie zu entfernen, da sie nur zum Schmucke dienten, aber nicht zu den Bildern gehörten, denen Verehrung bezeigt wurde [2]). Denn dafür, daß man Bilder, bei welchen keine Verehrung stattfinde, bestehen lassen solle, sprechen auch die Schweizer Reformatoren, namentlich Zwingli, sich aus.

Holbein, der beim Beginn der reformatorischen Bewegung mit voller Ueberzeugung auf seinem Gebiet für sie eingetreten war, mochte wohl jetzt die Deutschen Psalmen von ganzem Herzen mitsingen, die nun in den Gotteshäusern und auf den Straßen ertönten, mochte auch das Abendmahl im Sinne Oekolampads nehmen, dessen Ansicht selbst Erasmus für eine ihm sehr einleuchtende erklärte [3]). Welch' einen Eindruck aber mußte in der 1529 ergangenen Ordnung über die Reformation der XVIII. Abschnitt „Von Bildern“ auf ihn machen: „Wir haben in unseren Kirchen zu Stadt und Land keine, weil sie vormals viele Anreizung zur Abgötterei gegeben, darum sie auch Gott so hoch verboten, und alle die verflucht hat, so Bilder machen. Deßhalben wir künftighin mit Gottes Hülfe keine Bilder aufrichten lassen, aber ernstlich nachdenken werden, wie wir die armen Dürftigen, so die wahren und lebendigen Bilder Gottes sind, tröstlich versehen mögen [4])“.

Von den Arbeiten, welche Holbein in dieser Zeit ausführte, haben wir großentheils bereits gesprochen. Waagens Ansicht, das schöne Bildniß von Holbeins Frau und Kindern im Baseler Museum sei erst damals entstanden, und die verstümmelte Jahrzahl 152 . . sei als 1529 zu ergänzen, haben wir immer mehr bestätigt gefunden, als wir die Bilder von Holbeins erstem Besuch in England kennen lernten. Die kühne, großartige Auffassung, die ihm gerade in diesen Jahren eigen war, die im Porträt Warham's, in den Studienköpfen zu More's Familienbilde lebt, springt hier recht deutlich in die Augen, weil das Gemälde nicht für einen reichen Besteller mit feiner Sorgfalt bis in das Einzelne ausgeführt, sondern keck und schnell hingeworfen ist, unmittelbar im Anschauen der Natur. Es mochte

[1]) Vgl. Band I. S. 232 fg., 265.

[2]) C. Grüneisen: De Protestantismo artibus haud infesto. Stuttgart u. Tübingen 1839.

[3]) Nisi obstaret consensus ecclesiae. — So vielfach in Briefen.

[4]) Ochs V. S. 721.

das Erste sein, was er nach seiner Rückkehr that, daß er den Seinen auch in künstlerischer Hinsicht seinen Zoll abtrug und sie, die er seit etwa drei Jahren nicht gesehen, so, wie er sie fand, mit dem Pinsel festhielt, die Frau, in deren Zügen manche Sorge des Lebens ihre Spuren zurückgelassen, und die beiden rührenden Kinder neben ihr, deren kleinstes, nach der Kleidung ohne Zweifel ein Mädchen, erst geboren sein mochte, als der Vater in der Fremde war*).

Es ist noch ein zweites Exemplar dieses Familienbildes vorhanden, das recht stark gelitten hat, so daß ein sicheres Urtheil kaum möglich ist, aber, wenn auch verputzt, doch noch so schlagend wirkt und so trefflich scheint, daß man es für eine Wiederholung von der eigenen Hand des Meisters halten möchte. Es ist jetzt im Besitz des Herrn Brasseur, Kunsthändlers in Köln. Auch dieses ist auf Papier gemalt, welches auf Holz geheftet ist. Die Umrisse sind nicht ausgeschnitten, doch ist oben ein Stück angeklebt mit einer Inschrift, die wohl auch noch dem 16. Jahrhundert angehört:

„Die Liebe zu Gott Heist charitas
Wer Liebe hatt der Tragtt Kein Haß".

Also hat hierdurch das Portrait, um für Käufer Interesse zu haben, in eine allegorische Darstellung der Charitas umgetauft werden sollen. Es kommen einige Abweichungen vor: das Haar des Knaben ist etwas schlichter geordnet, manche kleine Verschiedenheiten zeigen sich im Faltenwurf und das rechte Ohr der Frau ist — offenbar richtiger — etwas höher hinaufgerückt.

Von der früher**) ausgesprochenen Ansicht indeß, die Dresdener Wiederholung der Meyer'schen Madonna möchte gleichfalls damals entstanden sein, ist der Verfasser zurückgekommen. Die Aehnlichkeit der sicher von Holbein ausgeführten Theile mit Arbeiten dieser Zeit ist keineswegs so bestimmt, als es damals schien. Den nicht mehr warm-bräunlichen, sondern etwas in das Graue gehenden Ton in den Schatten finden wir bereits in der Lais des Jahres 1526. Aus äußeren Gründen wäre eine Wiederholung des Gemäldes damals, noch vor dem Bildersturme, nach welchem auch Jacob Meyer aus Basel verschwand, ungleich wahrscheinlicher. Da befand sich

*) Vgl. Band I. S. 343, sowie das Nachtragscapitel. Ebenda über ein früheres Bildniß der Frau.

**) Band I. S. 322.

das erste Exemplar noch in der Kirche und es mochte um so eher eine Veranlassung da sein, ein zweites für das Haus zu malen. Damals konnte Holbein auch eher eine Werkstatt und einen Gehülfen haben, der manche Partien unter seiner Leitung gut zu copiren im Stande war.

Mit der religiösen Kunst war es jetzt ganz vorbei. Auch an Aufträgen der Porträtmalerei mochte es bei den schweren Zeiten fehlen. Wir kennen keine Porträte von Holbein, welche mit den Jahren 1529 — 1531 bezeichnet wären, oder deren Entstehung um diese Zeit man aus äußeren Gründen vermuthen dürfte. Es ist möglich, daß der Meister damals noch manches für den Holzschnitt zeichnete, etwa die „Bilder des Todes" durch jene später hinzugekommenen Blätter vervollständigte, vielleicht das große Blatt des „Erasmus im Gehäus" und das hiermit völlig übereinstimmende Blättchen des Apostels Paulus in der Nische*) schuf. Auch die Bilder zu geographischen und astronomischen Büchern mögen erst jetzt entstanden sein.

Endlich aber geschah es, daß im Sommer 1530 der Rath dem Künstler ein Werk, welches seiner werth war, übertrug. Die Selbständigkeit und politische Bedeutung der Stadt war durch den letzten entscheidenden Schritt, durch den rückhaltslosen Bruch mit den alten kirchlichen Verhältnissen nur gehoben worden. Es war jetzt ganz zeitgemäß, daß die Malereien im Großrathsaal, die seit dem Herbst 1522 ruhten, endlich zum Abschluß gebracht wurden. Zwischen dem 6. Juli und dem 18. November empfing Holbein, wie wir sahen, Zahlungen dafür. Von den beiden Gemälden, die er damals schuf, Rehabeam und Saul vor Samuel, hat der erste Band**) Beschreibung und Abbildungen gebracht. Wir erblickten in ihnen sogar die Stimmung jener Tage unverkennbar ausgeprägt. Ihr Thema ist nicht mehr aus den Erzählungen des classischen Alterthums, sondern aus dem Alten Testament geschöpft, und ein düsterer, herb-puritanischer Geist erfüllt namentlich das zweite. Aber an Großartigkeit der Auffassung, an echt historischem Geist der Darstellung übertreffen diese Wandbilder noch die früheren.

Die nächste Notiz, die wir urkundlich von Holbein haben, ist dann vom 7. Oktober 1531. Da hat Meister Hans Holbein siebzehn Pfund zehn Schilling — also vierzehn Gulden — empfangen „Von Beden Bren, am Rhinthor zemalen***)". Also wieder eine Handwerks-Arbeit gewöhnlichster

*) Vgl. S. 32. — Passavant 25.
**) S. 306 ff.
***) Vgl. Band I. S. 374.

Art. Am Uhrwerk des Rheinthors befand sich das Bild des Lallenkönigs, jenes Fratzengesicht, welches die Zunge gegen Klein-Basel herausstreckte, das ächte Symbol des vaterländischen Particularismus vom alten Schlage. Also hat Holbein auch offenbar damit zu thun gehabt, hat dies Schnitzwerk zum mindesten anstreichen müssen.

Aber es waren auch traurige Zeiten in Basel*). Zwei Jahre hintereinander, 1529 und 1530 gab es große Theuerung und in beiden hatte der Birsig durch Wasserhöhe in der Stadt und der Umgegend schlimme Verheerungen angerichtet. Im bösen Winter, welcher dazwischen lag, thaten die Wölfe großen Schaden, wovon seitdem nie wieder ein Beispiel vorgekommen ist. Dazu kamen äußere Streitigkeiten und im Innern wuchs die religiöse Aufregung der siegreichen protestantischen Partei bis zum Fanatismus an, der blutige Opfer forderte, und ebenso wie die alte Kirche den Fluch grausamer Verfolgungen von Andersgläubigen auf sich lud, wovon die Hinrichtung des freisinnigen Conrad In der Gasse ein trauriges Beispiel ist. Die protestantische Tyrannei war nicht minder hart, als es früher die päpstliche gewesen. Selbst über Bonifacius Amerbach wurde der Bann verhängt, weil er sich nicht entschließen konnte mit der Gemeinde nach dem neuen Brauch zum Abendmahl zu gehen. Hiezu kamen die Religionszwistigkeiten zwischen den einzelnen Cantonen, die endlich im Jahr 1531 zum offenen Kampf führten. Was mag für ein Zustand in Basel gewesen sein, als damals die alten katholischen Cantone im Kappeler Kriege Zürich und seine Bundesgenossen niederwarfen, Ulrich Zwingli, der nicht blos mit dem Wort, sondern auch mit der That für seine Sache eintrat, in der Schlacht fiel und auch 140 Mann aus Basel ihren Tod auf der Wahlstatt fanden.

Daß ein Künstler wie Holbein hier keine Thätigkeit fand, die ihn innerlich befriedigen und äußerlich ihm auch nur einen mäßigen Lohn gewähren konnte, läßt sich denken. Es mußte ihm die Erinnerung an die Jahre in England wieder auftauchen, wo er in ganz andere Kreise gekommen war, Männer vom höchsten Range hatte malen dürfen und ohne Zweifel weit bessere Geschäfte gemacht hatte. Jetzt mußten ihm sogar von drüben neue und glänzende Hoffnungen winken. Bald nachdem er England verlassen hatte, noch im Herbst 1529, war „jener große Cardinal", Wolsey, „der zweite König", wie Erasmus ihn nannte, gestürzt und an

*) Ochs. Band VI. Cap. I. — III.

die Spitze des neuen Ministeriums war als Lordkanzler Holbeins alter Gönner Sir Thomas More getreten.

Wir besitzen zwei Arbeiten von Holbeins Hand, welche mit der Ortsangabe London und der Jahrzahl 1532 bezeichnet sind, Bildnisse Deutscher Kaufleute vom Stahlhofe, von denen gleich die Rede sein wird. Wahrscheinlich hat also der Meister seine zweite Reise nach England angetreten, sobald der Winter von 1531 zu 1532 vorüber war. Als er dann einige Zeit entfernt war, bereute der Rath, daß er ihn hatte ziehen lassen, und der Bürgermeister Jacob Meyer — nicht Holbeins ehemaliger Gönner, sondern der protestantisch gesinnte Meyer zum Hirschen — richtete folgendes Sendschreiben an ihn:

„Meister Hansen Holbein dem Maler, jetzt in England".

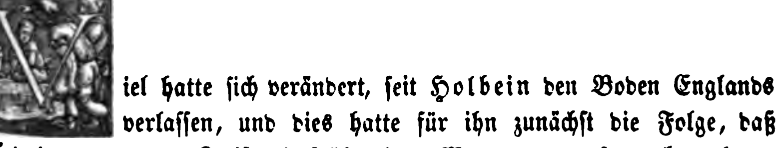
„Wir, Jacob Meiger, Bürgermeister und Rath der Stadt Basel, entbieten unserm lieben Bürger Hansen Holbein unsern Gruß und thun dir hiermit zu wissen, daß es uns gefallen würde, wenn du dich sobald als möglich wieder heim verfügtest. Alsdann wollen wir, damit du desto besser zu Hause bleiben und Weib und Kind ernähren mögest, dich des Jahres mit dreißig Stück Geldes, bis wir im Stande sind, besser für dich zu sorgen, freundlich bedenken und versehen. Davon haben wir dich in Kenntniß setzen wollen, damit du dich darnach zu halten wissest. Den 2. Sept. Anno 32.*)"

Aber Holbein folgte dem ehrenvollen Rufe seiner Mitbürger nicht. Wie anerkennenswerth dies Gebot des Baseler Raths auch war, in Anbetracht der kleinlichen heimischen Verhältnisse, die jetzt gerade durch die Kriegskosten des vorigen Jahres doppelt drückend waren, so hatte Holbein doch in England weit bessere Gelegenheit zum Erwerb gefunden und sehnte sich aus der großen, in immer gesteigertem Aufschwung begriffenen Hauptstadt des mächtigen Königreiches, welche schon damals zur Weltstadt wurde, nicht in seine kleine Schweiz und in das enge und aussichtslose Leben der ehrsamen Reichsstadt zurück.

*) Wortlaut in Beilage II.

VIII.

Der Stahlhof. — Holbein ist bei seinem zweiten Besuch in England für andere Kreise, als früher thätig. — Sir Thomas More dankt ab. — Warham's Tod. — Beschäftigung für die Kaufleute der Deutschen Hansa. — Bildniß Gysins. — Hans von Antwerpen, in Windsor Castle. — Hans von Zürich. — Derich Born, in Windsor und München. — Kleine Rundbilder. — Kopf Melanchthons. — Porträte in Braunschweig, Wien und Petworth. — Das Glücksrad, beim Herzog von Devonshire. — Ehescheidung Heinrichs VIII. und Krönung der Anna Boleyn. — Glänzender Einzug der Königin. — Festbau der Kaufleute vom Stahlhof, nach Holbeins Erfindung. — Malereien für die Gildhalle der Deutschen Hansa. — Schicksal der Originale; Skizze im Louvre; Copien. — Die Triumphe des Reichthums und der Armuth. — Ihr geistiger Gehalt und ihr künstlerischer Stil. — Studium Mantegna's und Verwandtschaft zu Raffael. — Höchste Freiheit in den Formen des Cinquecento. — Zeichnung des Salomo und der Königin von Saba.



Viel hatte sich verändert, seit Holbein den Boden Englands verlassen, und dies hatte für ihn zunächst die Folge, daß er jetzt in ganz andere Kreise als früher kam. Wenn er darauf gerechnet hatte, durch seine Verbindung mit More noch in höherem Grade als bei seinem ersten Besuch für die vornehme Welt Arbeit zu finden, so waren diese Pläne durch die Zeitverhältnisse gekreuzt worden. Schon am 16. Mai 1532 hatte der König ihn auf sein dringendes Bitten seines hohen Amtes enthoben. Die Richtung, in welche die Regierung Heinrichs VIII. immer entschiedener hineingerieth, sein Drängen zur Scheidung von Katharinen, sein Streben, sich zum Oberherrn der Englischen Kirche zu machen, hatten den Ueberzeugungen des Groß-Kanzlers schon längst nicht mehr entsprochen. Ruhig und heiter wie

stets kehrte er nach seiner Abdankung heim; am nächsten Morgen, nach der Messe, trat er auf Frau Alice zu, machte ihr mit abgezogenem Hut eine feierliche Verbeugung und sprach: „Gnädige Frau, der Lord ist fort". Mit diesen Worten pflegte sonst einer der Diener anzuzeigen, daß der Lord-Kanzler, wenn er seinen Geschäften nachging, das Haus verlassen. Sie verstand nicht, was ihr Gatte meinte, bis er ihr auseinandersetzte, daß es mit dem Lord überhaupt vorbei sei. Und als sie jetzt, nach ihrer Art, in leidenschaftliche Vorwürfe ausbrach, setzte er dem nur Scherze entgegen. Nun begann im Hause zu Chelsea ein anderes Leben als bisher. Reichthümer hatte Sir Thomas More während seines hohen Amtes nicht aufgehäuft, immer war er ein Vater aller Bedürftigen gewesen, hatte die großartigste Gastfreundschaft geübt und, sobald für die nöthigsten Bedürfnisse der Seinigen gesorgt war, mit vollen Händen gespendet, was er besaß. Jetzt war ihm nur ein ganz bescheidenes Einkommen geblieben, welches auch für eine so edle und großmüthige Kunstbegünstigung wie früher keinen Raum ließ.

Am 23. August desselben Jahres war zudem Holbeins zweiter Gönner, der greise Erzbischof Warham, gestorben, durch eine schonende Vorsehung vor dem völligen Umsturz der kirchlichen Verhältnisse in England hinweggenommen, nachdem er noch von seinem Bette aus seinen Notaren einen feierlichen Protest dictirt hatte gegen jeden schon durchgegangenen oder künftigen Parlamentsbeschluß, welcher die Rechte der Kirche und des päpstlichen Stuhles verletze.

Während seine Verbindungen nach dieser Seite dem Maler nichts mehr gewährten, eröffneten sich ihm neue und fruchtbringende Beziehungen nach einer andern Seite hin, nämlich zu seinen Landsmännern, den Kaufleuten der Deutschen Hansa, die zu allen Zeiten angesehene Männer und tüchtige Künstler aus dem Vaterlande ehrenvoll und würdig empfingen. Seine wahre Heimat in der Fremde blieb für die nächsten Jahre der Stahlhof*), mit seinen Waarenlagern und Wohnhäusern, mit der alten steinernen Gildhalle, dem Sommerhause am Fluß, dem freundlichen Garten, in welchem Fruchtbäume und Reben gepflanzt wurden, und dem Rheinischen Weinhause, wo das goldene Naß auch von Engländern gern getrunken ward und ihnen das Deutsche Backwerk sowie die geräucherte Rindszunge als

*) J. M. Lappenberg, Urkundliche Geschichte des Hansischen Stahlhofes in London. Hamburg 1851. — R. Pauli, Bilder aus Alt-England. S. 149. Der Hansische Stahlhof in London.

elicatessen galten. Vielleicht hat auch Holbein, wie viele Deutsche, An-
ngs hier gewohnt; doch fehlen darüber Nachrichten.

Aus den Jahren 1532 — 1536 haben wir Bildnisse Deutscher Kaufleute
m Stahlhofe, von Holbeins Hand gemalt. Diese Porträte pflegen ge-
sse gemeinsame Kennzeichen zu haben. Meist zeigen sie den Dargestellten
halber Figur, und ringsum allerlei Beiwerk und Geräth, das mit großer
be ausgeführt ist. Auf Briefadressen pflegt in Deutscher Sprache der
ame des Dargestellten, sein Wohnort London, gewöhnlich auch noch die
nauere Adresse: im Stahlhofe, zu stehen. Außerdem finden wir meist sein
ter sammt der Jahrzahl, seinen Wahlspruch oder auch ein paar Lateinische
erse, auf das Porträt bezüglich, Alles sorgsam und an passender Stelle an-
bracht. Den Namen des Malers zeigt keines dieser Bilder.

Das an Umfang wie an Kunstwerth hervorragendste Bild dieser ganzen
ruppe, ja überhaupt eine der schönsten Leistungen Holbeins ist das Por-
ät des Jörg Gysin im Museum zu Berlin*). Dieser war ein specieller
andsmann des Künstlers. Die Familie Gysin (oder Gyze, wie meist auf
em Bilde steht) ist in der Baseler Gegend heimisch; noch heute kann man
n benachbarten Städtchen Liestall diesen Namen auf den Aushängschildern
ast an jedem Hause lesen. Wir erblicken einen Mann in jüngeren Jahren,
artlos, mit ziemlich langem, blondem Haar, angethan mit schwarzer Mütze,
othem Unterkleid von einem schillernden Stoff und schwarzem Ueberrock,
eide oben ausgeschnitten, so daß man das fein gefältelte weiße Hemd sieht,
welches die Brust bedeckt. Er ist eben damit beschäftigt, einen Brief zu
öffnen, und zwar einen Brief seines Bruders, wie die deutlich geschriebene
Adresse zeigt:

Dem erszamen
Jergen gisze to lunden
In engelant Mynem
broder to handen.

Auch die ziemlich gleichlautenden Adressen mehrerer anderer Briefe,
welche an die Wand befestigt sind, lassen sich entziffern. Einige lassen als
Absender Hans stolten, tomas Bandz, Jergen zu Basel erkennen,
und sind von 1528 und 1531 datirt. Das Datum des Bildes selbst
lesen wir aber auf einem an die Wand gesiegelten Zettel, welcher die
Inschrift trägt:

*) In Photographien beim Verleger dieses Buches zu haben.

Διστυχιὸν in Imaginem Georgij Gysenii
Ista refert vultus, quam cernis, Imago Georgi
Sic oculos viuus, sic habet ille Genas.
Anno aetatis suae xxxiiij
Anno Dom. 1532.

Etwas tiefer an der Wand steht der Wahlspruch:

Nulla sine merore voluptas.
. G. Gyze :—

Der Abgebildete sitzt hinter einem Tische, auf welchem ein prächtiger gemusterter Teppich liegt, der sich heute zur Nachahmung empfehlen würde; vor ihm das mannigfaltigste Geräthe, wie es in die Schreibstube eines Kaufmanns gehört, Schreibzeug, Scheere, Feder und Petschaft, ein großes Rechnungsbuch, ein rundes Henkelgefäß, wohl vom zartesten Venetianischen Glase, welches Blumen, namentlich Nelken enthält, und dessen Durchsichtigkeit und Klarheit unvergleichlich dargestellt sind. Eine Kugel für Bindfaden hängt herab, zwei Borde zu beiden Seiten enthalten Bücher, Ringe, Schlüssel, eine Uhr mit Petschaft, eine Goldwaage. Den Hintergrund bildet eine grüne Wand. In diesem Beiwerk hat die Feinheit der Ausführung bis in das Kleinste, die erschöpfende Charakteristik der verschiedensten Stoffe, Gold, Stahl, Glas, nicht ihres Gleichen. Es ist mit einer so liebevollen Genauigkeit, einer so richtigen Empfindung gemacht, daß der größte Stillleben-Maler späterer Zeiten, der in solchen Motiven sein höchstes und eigentliches Ziel sieht, nicht damit wetteifern kann.

Ungesucht angeordnet, als ob nur der Zufall hier gewaltet, sind alle die Dinge nothwendig, um die künstlerische Stimmung, auf welche es dem Maler ankam, hervorzurufen. Wir sehen nicht blos die Person des jungen Kaufmanns, sondern in die gewöhnliche Stätte seines Wirkens blicken wir hinein, mitten in Ausübung seines täglichen Berufes treffen wir ihn an. Und wie paßt seine ganze Erscheinung, sein Wesen, sein Ausdruck da hinein! Dieses echte Bild eines Deutschen Mannes, Deutsch in den Formen des Gesichts, der großen geraden Nase, der stark und schwer gebildeten Unterpartie des Gesichtes, den feuchtglänzenden Augen voll Gemüth und Redlichkeit, die auf den Beschauer gerichtet sind! Welch' ein tüchtiger Kern, welche prunklose Rechtschaffenheit, welche schlichte Verständigkeit sprechen aus diesem Manne! Mit Gelassenheit und Ueberlegung thut er, was er täglich zu thun gewohnt ist, selbst beim Oeffnen des Briefes aus der Heimat läßt er sich

Zeit und wird uns Red' und Antwort stehen, falls wir ihn befragen. Holbein, treu wie immer, hat diese Persönlichkeit vor uns hingestellt, ohne zu ihrem Abbild das Mindeste von dem Seinigen hinzuzuthun, ohne sie in irgend einem Zuge über das, was sie in Wirklichkeit ist und was sie täglich scheint, zu erheben. Aber was dieser Mensch ist und hat, das ist hier auch ganz gegeben, tief aus dem Innern ist der Kern seines Wesens hervorgeholt und in die Erscheinung gerufen.

Vielleicht in keinem Bildniß kann man Holbeiu so gründlich kennen lernen, als in diesem Werke, zu dessen sonstigen Vorzügen noch seine seltene Erhaltung kommt. Nur das Schwarz des Ueberrocks ist mit der Zeit etwas stumpf und undurchsichtig geworden. Sonst finden wir hier, wie das die Art des Anzuges und des Beiwerks mit sich brachten, eine Mannigfaltigkeit der Töne, einen Reichthum der Palette, wie sie bei Porträten des Meisters nicht häufig sind. Der Ton ist klar, zart und leuchtend, und während uns beim Anschauen des Einzelnen in nächster Nähe das Machwerk als ein wahres Wunder scheint, ist auch der Eindruck des Ganzen beim Anblick von der Ferne nicht minder schlagend. Es befriedigt und erschließt uns ungeahnte Schönheiten, je länger wir es anschauen.

Demselben Jahre gehört auch ein Bildniß in Windsor Castle an, welches sich bereits in der Sammlung König Karls I. befand und in deren Katalog*) genau beschrieben wird. Es ist nicht so gut erhalten wie das vorige Gemälde, sondern zeigt manche Retouchen, ist etwas dunkel geworden, war aber auch von Anfang an nicht von gleicher Feinheit der Ausführung und gleichem Reichthum der coloristischen Wirkung. Doch der Eindruck ist höchst kraftvoll und lebendig. Der Dargestellte, dreiviertel lebensgroß, zeigt sich in halber Figur, gegen links blickend, mit dunkeln Augen, braunem Haar und Bart. Der Kopf ist in vollem Licht genommen. Ueber einem schwarzen Kleide sitzt ein dunkler Ueberrock, der wohl ursprünglich grün war, das Haupt ist mit einer Mütze bedeckt, den Hintergrund bildet eine graue Wand. Eben will der Abgebildete einen Brief öffnen, indem er den umgeschlungenen Bindfaden mit einem Messer durchschneidet. Die Briefadresse — in kleiner, schwer zu entziffernder Schrift — lesen wir, wie folgt:

---

*) Beilage III. Bd. I. Nr. 29.

Dem ersamen H[a]nnsen
Von anwerpen .... vpn
Stallhoff zv h[anden].

Ein zur Seite liegender Zettel fügt die Notiz bei:

Anno Dni 1532 a. d. 26. Julii
Aetatis suae .... [1]).

Da haben wir also einen Mann, der später in persönliche Beziehung zu Holbein kommt. Der Goldschmied Mr. John of Antwarpe ist einer der Zeugen bei der Errichtung von Holbeins Testament. Für ihn hat Holbein auch einmal einen prächtigen Pokal entworfen, auf dessen Skizze im Baseler Museum [2]) der Anfang des Namens: HANS VON ANT..... steht. Für den König und den Hof war er zwischen 1537 und 1547 beschäftigt [3]). Näheres über diesen Mann erfahren wir aus den Vorstands-Berichten der Londoner Goldschmiedezunft [4]). Den 16. April 1540 empfiehlt Thomas Cromwell der Gesellschaft „recht herzlich", und auch mit dem gewünschten Erfolg, den Ueberbringer des Briefes John Van Andewarpe, in seinem Beruf Diener Ihrer Gnaden der Königin (Anna von Cleve), der um das Bürgerrecht von London einkommen will und zunächst die Freiheit der Goldschmiedsgesellschaft zu erlangen wünscht, was am ehesten zur Gewährung jenes Gesuches führen würde. Wir hören hier, daß er schon 26 Jahre in London wohne, mit einer Engländerin verheirathet sei und mehrere Kinder von ihr habe. — Daß wir uns in Feststellung der Persönlichkeit nicht irren, zeigen außerdem zwei Einzelheiten im Bilde selbst, welche auf den Beruf des Mannes deuten: das Schurzfell, das unter seinem Ueberrock zum Vorschein kommt, und die Goldstücke, welche vor ihm liegen. Gold- und Silbermünzen pflegten die Goldschmiede ja auch an ihren Buden aufzustellen [5]). Auf der grünen Tischdecke liegen auch noch eine Feder und ein Petschaft mit seinem Zeichen oder Monogramm, das der Gestalt eines W gleicht.

Es giebt einen Stich von Wenzel Hollar [6]), welcher die Bezeichnung trägt:

[1]) Das Alter ist nicht mehr zu lesen. In der oberen Adresse ist das Wort anwerpen ganz klar, vom Vornamen dagegen nur der erste Buchstabe völlig sicher.

[2]) „Skizzenbuch" Nr. 109.

[3]) A. W. Franks, Archaeologia vol. XXXIX (Discovery of the Will of Hans Holbein)

[4]) William Herbert, The History of the twelve great Livery Companies of London. 1836. Vol. II. p. 138.

[5]) Vgl. S. 156. [6]) Parthey, Nr. 1411.

HANS VON ZVRCH GOLTSCHMIDT.
Hans holbein.
1532.

Also wieder ein Goldschmied! Daniel von Wensin*) berichtet — ch mit einiger Uebertreibung — vor nicht langer Zeit seien fast alle schmiede in London Deutsche gewesen, wozu damals natürlich die erländer und Schweizer auch gerechnet wurden. Hans von Zürich, Hol= s specieller Landsmann aus der Schweiz, ist ein hagerer Mann, schlicht Wesen, ansprechend und freundlich im Ausdruck. Hollars Stich giebt ihn alber Figur. Das Original befand sich in der Arundel=Sammlung; haben wir keine Kunde mehr davon und wissen auch nicht, ob es eine nung oder ein Gemälde war.

Ein anderes Bildniß in Windsor Castle, auch aus der Sammlung s I. wie das vorhin genannte, ward im folgenden Jahre gemalt. Die e Behandlung ist noch vorzüglicher, die Schatten gehen mehr in das ne, der kühle, feine Ton erinnert an Gysins Porträt**). Es zeigt, i lebensgroß, einen ganz jungen Mann mit magerem, außerordentlich chendem Gesicht, fast von vorn, mit dunkeln Augen und kastanien= nem Haar. Auf einer Steinbrüstung ruht der rechte Arm und auf n die linke Hand, die ganze Haltung athmet eine angenehme Ruhe. Jüngling trägt ein schwarzes Barett und ein schwarzes Atlaskleid, die heit der Detailbehandlung ist namentlich in der reizenden Ausführung s Hemdkragens zu beachten, der mit jenen unter dem Namen Spanish k bekannten zarten Linienverzierungen in schwarzer Seide bestickt ist. Grunde Feigenblätter und dahinter blauer Himmel. Unter der Brüstung man:

DERICHVS SI VOCEM ADDAS IPSISSIMVS HIC SIT
HVNC DVBITES PICTOR FECERIT AN GENITOR.
DER. BORN ETATIS SVÆ 23 ANNO 1533.

„b ihm nur noch die Stimme, und du glaubst ihn in eigener Person hen, lebend, nicht gemalt!" —

---

*) Oratio contra Britannos. Tubingae 1613. Citirt von Elze in der Einleitung zu Chapmans Tragedy of Alphonsus .... 1867. p. 9.

**) Dieselbe Bemerkung macht Waagen, Kunstwerke und Künstler in England. 177.

Es kommt außerdem noch ein zweites Porträt dieses Derich Born vor, nur der Kopf, wenig mehr als drei Zoll hoch, oval, in Oel auf Papier, ein trotz mancher Retouchen kostbares Kleinod in der Münchener Pinakothek*). Es ist dasselbe angenehme Jünglingsgesicht, nur nicht ganz so sehr von vorn. Auch hier steht der Name darauf, nur daß bei einer Verkleinerung des Gemäldes der letzte Buchstabe, sowie die Altersangabe und das Ende der Jahrzahl verschwunden sind. Auf beiden Seiten des Kopfes liest man;

DE	BOR...
...TATIS	SVAE...
M. D.	XXX...

Auch hier ist die prachtvolle Ausführung des „Spanischen Werkes" am Halskragen sowie der silberne, zarte Ton der Färbung zu bewundern.

Solche Bildnisse in Oel, auf Holz oder Papier, rund oder oval und in ganz kleinem Format pflegte Holbein gerade in diesen Jahren zu malen. Sie bilden einen Uebergang zur Miniaturmalerei, welche der Künstler später ebenfalls übte, und pflegten nicht aufgehängt, sondern in Kapseln bewahrt zu werden. Schon dem Jahre 1532 gehört, wenn wir einer handschriftlichen Zahl auf der Rückseite glauben**), das runde, kleine Bildniß eines Mannes mit braunem Bart und breitem, wohlgebildetem Gesicht, entschieden von Deutschem Typus, in schwarzem Rock, rother Weste und schwarzem Hut an, welches sich im Welfenmuseum zu Hannover befindet. Vom folgenden Jahre stammt ein sehr schönes Rundbild in der prachtvollen Gallerie des Herrn Gsell in Wien, ein junger Mann mit schwarzer Mütze, schwarzem Rock und rothem Unterkleid. Auf dem blauen Grunde steht: ANNO 1533. In der herrlichen rechten Hand hält er eine Nelke, wie eine solche, bei zahlreichen Bildnissen aus jener Zeit, namentlich im Norden, vorkommt. Diese Blume, die wir ja auch im Glase neben Gysin sahen, hatte unzweifelhaft eine symbolische Bedeutnng. Es ist ein bartloses Gesicht, dessen Charakter ebenfalls auf einen Deutschen schließen läßt, edel und bedeutend, mit großer Nase und ausdrucksvollen, fein an einander geschlossenen Lippen; das schlichte Haar ist schwarz. Das Colorit zeigt einen für diese Epoche ungewöhnlich warmen Ton.

---

*) Cab. 166 a. Das zweite der beiden echten Holbein'schen Bildnisse daselbst, vgl. oben S. 185. Im Katalog nur als „angeblich Holbein".

**) S. Verz. d. Werke, Hannover, dort als „Tizian".

Das schönste kleine Bildniß dieser Gattung ist aber ein Porträt
anchthons im Welfenmuseum zu Hannover. Es befindet sich noch
r ursprünglichen Kapsel, deren Außenseite, grau in grau, die zierlichsten
mente, dazwischen Satyr-Gestalten, ganz im Renaissancegeschmack wie
olbein handhabt, zeigt; in der Mitte die Inschrift, welche des Meisters
n nennt:

VI CERNIS TANTVM NON VIVA MELANCHTHONIS ORA
HOLBINVS RARA DEXTERITATE DEDIT.

Die Aechtheit dieser gleichzeitigen Inschrift ist über jeden Zweifel er-
. Ebenso entschieden beweisen rein künstlerische Gründe Holbeins Ur-
schaft. Seinen Stil finden wir nicht nur im Ornamente, sondern auch
r außerordentlichen Feinheit der Modellirung und in der schlichten
swahrheit des treu und scharf in einem zarten, kühlen Ton auf
m Grund gemalten Kopfes. Es ist das vorzüglichste Bildniß, welches
Melanchthon existirt.

Es läßt sich aber nicht annehmen, daß Holbein den Reformator jemals
nlich gesehen habe. Im Jahre 1524, als Melanchthon in seine Heimath
, hatte er zwar die Absicht, den Erasmus in Basel zu besuchen, gab jedoch
n Plan wieder auf*). Der Künstler hat sein Bild also nicht nach dem
, sondern nach andern Vorlagen gemalt, und es ist uns am wahr-
lichsten, daß es zu jener Zeit, von welcher wir jetzt reden, geschehen
Die künstlerische Behandlung stimmt durchaus mit den Bildern, die wir
besprachen, namentlich mit dem kleinen Münchener Kopf des Derich
ı überein. Sodann ist aber auch die Verwandtschaft des Distichons
dem Deckel mit den Lateinischen Versen auf manchen dieser Stahlhof-
räte, namentlich aber mit dem Epigramm auf Borns Porträt zu
dsor unverkennbar.

Noch wenige Jahre vorher, als in der letzten Zeit Wolsey's und unter
Kanzlerschaft More's die Kaufleute vom Stahlhofe der Lutherischen
rei verdächtig wurden, konnten sie die Anklagepunkte feierlich ab-
hren, jetzt aber, wo die Reformation in England Wurzel zu fassen be-
, war diese Gesinnung namentlich in dem Deutschen Kreise völlig zur
ichenden geworden und gerade jetzt konnten Mitglieder desselben auf

*) Correspondenz des Erasmus. S. 817. 1704.

den Gedanken kommen, sich den vaterländischen Reformator malen zu lassen, was Holbein wohl im Anschluß an Dürers Kupferstich wie vielleicht an ein Porträt aus Cranachs Werkstatt that *).

Dem Jahre 1533 gehören noch zwei größere Bilder von Kaufleuten des Stahlhofes, in halber Figur und halb lebensgroß, beide in der Behandlung sehr übereinstimmend, an. Das ansprechendere, in der Braunschweiger Gallerie, zeigt, ganz von vorn, einen schwarz gekleideten Mann, der seine Handschuhe und zwei Briefe hält, deren Adressen wir so zu entziffern glauben:

1) Dem Ersamen festen (?) . . . .
fallenn zv lund . . . . in
stalluf si dis . . . .

und 2) Dem Ersamen fyrn(em) amb
falen zu Lunden in stallhoff
sy diesser briff.

Der Name scheint danach Ambrosius Fallen zu sein. Das Gemälde enthält außerdem den schönen Wahlspruch:

IN ALS GEDOLTIG

und die Datirung: SINS ALTERS 32
ANNO . . 1533.

Im andern Bildniß, das im Wiener Belvedere zu sehen ist, hat wohl die Farbe einige Veränderung erlitten, der ursprünglich blaue Grund ist grün, die Schatten sind zu grau geworden, obwohl die Meisterschaft in Auffassung und Modellirung sich noch immer erkennen läßt. Der bartlose junge Mann in schwarzem, pelzbesetztem Ueberrock, schlichten, ernsten Ansehens und mit sehr schönen, lebensvollen Händen, ist, wie Gysin und Hans von Antwerpen, damit beschäftigt, einen Brief zu öffnen und zwar von seinem Vater, wie die Adresse, treu in ihrem Niederdeutschen Dialekt gegeben, uns erzählt:

Dem ersamen Deryck tybys von Duysburch alwyl Londen vff
wi . . dgyss **) mynem leften sun . . .

---

*) Walpole (I. S. 95) führt, als in seinem Besitz befindlich, einen Kopf Melanchthons von Holbein an. In der Auction von Strawberry-hill für 15 Guineas verkauft.

**) Dies Wort, nicht ganz deutlich, bedeutet sicher Wingoos (oder Windgoos) Alley, hinter dem Stahlhof, wo viele zu jenem gehörende Häuser Deutscher Kaufleute standen. S. Lappenberg.

Hier erfahren wir also Namen und Vaterstadt. Genaueres meldet ein
eben liegendes zweites Blatt von der eigenen Hand des Abgebildeten:

Da ich was 33 Jar alt was ich Deryck tybis to Londen dyser
talt vnd hab dyser geleiken den mark gesch(rieben) mit myner
ener hant vnd was Halbs mertzenn 1533 per my Deryck (hier
Monogramm) tybis fon dus . . . . .

es selbe Monogramm mit den verkehrt gesehenen Initialen D T steht
einem Petschaft, das wir nebst Siegellack, Feder, Schreibzeug vor ihm
dem Tische sehen.

Endlich gehört zu dieser Gruppe noch ein Gemälde, das erst ein paar
re später entstanden ist, zu Petworth, dem Schloß des Lord Lecon-
d. Es zeigt einen Mann mit braunem Haar und Vollbart, dreiviertel
nsgroß. Der Grund ist blau, doch links ein grüner Vorhang. Beide
de sind sichtbar, die linke, auf einem rothbehangenen Tische ruhend,
einen Brief mit der Adresse:

Dem Erasm vnd
firnem derick berck to
londen vyt stallhoff S . . .

as tiefer, neben einem Zeichen, steht der Name des Absenders, der sich
: entziffern läßt. Daneben liegt ein Zettel mit den Worten: „Olim
ninisse iuuabit“, woraus hervorgeht, daß dies Bild zum Andenken für
liebe Person bestimmt war. Rechts unten, auf der Tischdecke, liest
AN. 1536 ÆTA: 30 *). Der Abgebildete, mit kleinen dunkelblauen
en und schwachen Brauen, ein wenig schief gerichteter Nase, angenehm
bdetem Munde und starken Backenknochen, hat im Ausdruck etwas un-
ein Wohlwollendes, Aufrichtiges, Gemüthvolles. Ein milder Ernst spricht
seinen Zügen. Das Schwarz seines Anzugs, offenbar Atlas, ist von
n wässrigen Schimmer, die Falten sind scharf gebrochen. Auf der Brust
t das Hemd mit seinem „Spanish work“ zum Vorschein; das auch
mit höchster Zierlichkeit und Vollendung gemalt ist.

Dem Jahre 1533, in welchem die Mehrzahl der oben beschriebenen
dte entstanden ist, gehört auch eine zu Chatsworth, dem Landsitz
Herzogs von Devonshire, befindliche Zeichnung mit der Vorstellung

---

*) Diese Bezeichnung in schwarzer Schrift; dieselbe ist oben in schmutziger Gold-
wiederholt.

des Glücksrades an, in Guasch ausgeführt und, nach Waagen*) sehr geistreich und ächt. Die vier Figuren, die eine mit dem Rade emporsteigend, die zweite obenauf sitzend, die dritte herabstürzend und die vierte am Boden, sind höchst ausdrucksvoll. Deutsche Inschriften stehen dabei und das Bild ist mit Holbeins Monogramm, dem doppeltem H, sowie der Jahrzahl 1533 bezeichnet. Die Vorstellung des Glücksrades ist in Deutschland heimisch und beliebt, sie kommt an monumentalen Werken des Mittelalters, zum Beispiel am Nordportal des Baseler Münsters, vor, sie ward in Holzschnitten oft wiederholt und verbreitet. Wahrscheinlich hat sie also auch Holbein auf Bestellung eines Landsmannes gemalt.

Das Jahr 1533 bezeichnet einen Wendepunkt in der Englischen Geschichte. Heinrich VIII. war in der Ehescheidungsangelegenheit endlich an das Ziel seiner Wünsche gekommen. Was er vom Papst nicht erlangen konnte, hatte er jetzt ohne dessen Einwilligung durchgesetzt. Das zu Dunstable unter dem Vorsitz Cranmer's, des neuen Erzbischofs von Canterbury, eröffnete Gericht hatte des Königs Ehe mit Katharinen für ungültig erklärt. Kaum war diese Nachricht angelangt, als die glänzendsten Vorbereitungen zur Krönung der Anna Boleyn getroffen wurden, um jetzt alles das nachzuholen, was bei ihrer heimlichen Vermählung mit dem Monarchen unmöglich gewesen war. Tage voll Schimmer und Festlichkeit konnte London jetzt sehen, wie sie die Stadt kaum je erlebt hatte, und die Krönung Anna's wurde, wie Ranke**) sagt, „der vollste Ausdruck des Abfalls der gesammten Nation von dem Römischen Stuhl".

Es war ein alter Brauch, daß die Tage vor der Krönung im Tower zugebracht wurden, und so brach Anna am 19. Mai von Greenwich dahin auf***), vom Lord Mayor von London in prächtigem Aufzuge geleitet. Mit fünfzig größeren Barken zog er ihr entgegen, der Strom war rings um von Schiffen belebt, und an den Ufern stand das Volk zum Schauen versammelt. Damals war die Themse wirklich noch der Silberstrom, wie ihn

*) Kunstwerke und Künstler in England. I. S. 253. — Treasures III. S. 351. Vgl. d. Verz. d. Werke: Chatsworth.

**) Englische Geschichte I. S. 194.

***) Schilderung dieser Festlichkeiten bei Stow und Hall. Hiernach bei Froude.

die Dichter feiern, kein Rauch und Dunst verhüllte den blauen Himmel, der über der anmuthigen Gegend in all ihrer Maienschönheit lachte. Um drei Uhr erschien die Königin in reichen Goldstoff gekleidet, und als sie in Begleitung der Ehrendamen ihre Barke bestiegen hatte, setzte der Zug sich in Bewegung. Ihr zur Rechten schwamm ein Boot mit Musikanten, die unaufhörlich zu ihrem Ergötzen spielten, hinter ihr her zogen, jeder in seiner reich decorirten Barke, zahlreiche Grafen, Bischöfe, Edelleute, der Herzog von Suffolk, der Marquis Dorset und Anna's Vater der Earl of Wiltshire an der Spitze. Vor der Königin schwamm das Boot des Lord Mayors von London, behangen und überdeckt mit Goldbrokat und Seide, mit langen Wimpeln und neu gemalten Flaggen geschmückt, vorn und hinten mit zwei großen Bannern, welche die Wappen des Königs und seiner Gemahlin zeigten. Den ganzen Zug aber eröffnete ein großes Fahrzeug, welches einen colossalen Drachen enthielt, der sich immer bewegte und Feuer spie; ringsum standen schreckliche Ungeheuer und wilde Männer, die ebenfalls Feuer auswarfen und einen fürchterlichen Lärm machten. Als der Zug sich dem Tower näherte, erscholl von den zahllosen Schiffen, die an den Ufern lagen, Kanonendonner, und vom Tower antworteten Kanonen so laut, wie man es an dieser Stelle noch nie gehört. Die Musik jauchzte dazwischen, und als die Königin an das Land stieg, empfing sie an der Pforte ihr Gemahl, der sie zärtlich in die Arme schloß.

Samstag den 31. Mai aber gab es ein Schauspiel, welches diesen Aufzug noch übertraf. Da wurde Königin Anna vom Tower durch die Stadt London nach Westminster gebracht, um hier in der Abteikirche den nächsten Morgen die Krone zu empfangen. Der Zug des Französischen Gesandten — außer dem Venetianischen war er der einzige Vertreter fremder Mächte, welcher der Feier beiwohnen durfte — kam zuerst. Zwölf Französische Ritter in Wämmsern von blauem Sammt mit goldenen Aermeln ritten auf muthigen Pferden, welche mit blauen, von weißen Kreuzen übersäeten Decken behangen waren. Dann folgten Englische Edelleute, dann die Ritter des Bath-Ordens, die Aebte in ihren Prachtgewändern, die Barone, angethan mit purpurfarbenem Sammt, die Bischöfe, Earls und Marquises, jeder Sand den vorhergehenden an Pracht des Anzugs übertreffend. Alle diese ritten paarweise, dann kam der Lord Kanzler Audley allein und nach ihm der Venetianische Gesandte, der Lord Mayor, die höchsten geistlichen und weltlichen Würdenträger des Reiches, endlich aber die Königin selbst, unter einem goldenen Baldachin, dessen silberne Glocken

erklangen, auf einem weißen Wagen, gezogen von zwei Zeltern, mit weißem Damast behangen, der den Boden fegte. Drin saß sie selbst in all' ihrer Lieblichkeit und Schönheit, in weiße, silberdurchwirkte Gewänder gekleidet; ihr blondes Haar wallte aufgelöst über die Schultern herab und ein Diadem von Gold und Diamanten schmückte ihre Stirne. Die Gemahlinnen der Peers folgten in ihren Wagen, und die Königliche Leibwache beschloß den Zug.

Die Straßen vom Tower bis nach Temple Bar waren auf das festlichste geschmückt, der Boden war mit frischem Kies bestreut, aus den Fenstern der Bürgerhäuser hingen Persische Teppiche und Flandrische Gobelins, Cheapside aber, wo die Goldschmiede wohnten, übertraf alle andern Straßen und war ganz mit Sammt und Goldbrokat dekorirt. Zu beiden Seiten der Straßen standen die Handwerksgilden, Meister wie Gesellen und die Constables der Stadt in voller Galla, ihre Stäbe in der Hand, um den Platz frei zu halten und die Ordnung im dicht gedrängten Volk zu wahren. Die Sheriffs ritten auf ihren reich behangenen Flämischen Rossen auf und nieder. Aus allen Fenstern schauten die Frauen herab. Anna's erste feierliche Begrüßung geschah durch die Kinder der Stadtschulen in Fenchurch-Street, eine besonders glänzende Ueberraschung aber war an der Ecke von Gracechurch-Street bereitet. „Da war ein köstliches und wunderbar kunstvolles Schaugerüst von den Kaufleuten des Stahlhofes aufgerichtet worden; darauf war der Berg Parnassus mit der Quelle Helicon (der Berichterstatter meinte wohl Hippokrene, das fängt auch mit H an), welche von weißem Marmor war und aus der vier Strahlen eine Elle hoch emporstiegen, sich oben in einem kleinen Pokal treffend. Dieser Brunnen floß reichlich mit ächtem Rheinwein bis zum Abend. Oben auf dem Berge saß Apollo und ihm zu Füßen saß Kalliope, und auf jeder Seite des Berges saßen vier Musen, auf verschiedenen süßen Instrumenten spielend, und zu ihren Füßen waren in goldenen Buchstaben Epigramme und Gedichte geschrieben, in welchen jede Muse, je nach ihrer Eigenheit, die Königin pries *)“.

Diese Festdekoration der Kaufleute vom Stahlhofe war von Holbein angeordnet und erfunden. Davon melden uns freilich die Chroniken, welche jenes glänzende Kunststück beschreiben, nichts. Aber in der Sammlung des Herrn Rudolph Weigel befindet sich eine große Handzeichnung unseres

---

*) Stow S. 953.

sters, die nichts anderes als die Skizze dazu sein kann: so völlig stimmt mit der angeführten Schilderung überein *). Es ist ein höchst geistvolles, Holbein besonders bezeichnendes Blatt, das aus dem Cabinet Crozat mt. Nur flüchtig, in kecken Zügen ist der Gedanke des Ganzen in rumrissen und Tusche hingeworfen. Unten eine Architektur, die das ze trägt, im reichsten aber zugleich reinsten Geschmack der Renaissance. der Mitte ein Halbkreisbogen, wie für ein Triumphthor, eingefaßt von i prächtig verzierten Pilastern, an denen rechts und links eine Art er Consolen herauswächst, um die breite Schaubühne zu tragen. Hoch n, unter einem laubenartigen Baldachin, welchen der Deutsche Reichs-er **), aber nur mit Einem Kopfe, krönt, sitzt Apoll mit einer kleinen fe und streckt die Rechte segnend und schützend aus, ganz in derselben ltung, die wir bei Mantegna's „Madonna della Vittoria" im Louvre r bei der segnenden Geberde des Christusknaben auf Holbeins Meyer'-r Madonna sehen. Beiderseits, etwas tiefer, die neun Musen, singend r auf Trommel und Pfeife, Laute und Geige musicirend, nicht in idealer wandung, sondern in der Tracht der Zeit. Von herrlicher Form ist der erne Brunnen zu Apollos Füßen; doch hier ist die Ausführung etwas n Project abgewichen, welches noch nicht vier, sondern nur zwei Strahlen, nicht emporsprudelnd, sondern nach unten fließend, zeigt. An beiden n der Bühne stehen hohe, prächtige Candelaber, zwei Wappenschilder, eine davon in vier Felder getheilt, und über beiden Königskronen tragend.

Das Alles war sicher mit höchstem Glanze ausgeführt. Die Deutschen sleute machten es sich zur Ehrensache, bei solchen Gelegenheiten keine en zu scheuen. Wir hören, daß sie 21 Jahre später, beim Einzug lipps und der katholischen Maria, 1000 Pfund Sterling an eine ähn-e Festdecoration gewendet.

In der That konnten die Kaufleute vom Stahlhofe, um dies Schau-el zu Anna's Ehrentag in Scene zu setzen, sich füglich an keinen Andern an ihren Landsmann Holbein wenden, der gerade in demselben Jahre viele unter ihnen conterfeite und auch für die Genossenschaft als solche, wir gleich sehen werden, beschäftigt ward. Er entfaltete hier alle

*) Gestochen von Loedel in R. Weigels Handzeichnungswerk.

**) Diesen hatten die Kaufleute des Stahlhofs auch auf den gemalten Scheiben er ihrem Gestühl in der von ihnen benutzten Kirche Aller Heiligen angebracht. penberg S. 127.

Herrlichkeit des Renaissancegeschmacks, die in Deutschland jetzt bereits zur Herrschaft gelangt, in England aber noch neu war. Welch ein Unterschied zwischen dieser Festdecoration und dem phantastischen Drachenschiff vom 19. Mai oder einer andern Schaubühne die beim Einzug gleich auf diejenige der Deutschen Kaufleute folgte und nach alt-katholischer Art die ganze Sippschaft der heiligen Anna enthielt! Holbein war es, der jetzt zur Begründung des Renaissancestils in England das Beste that, in der Malerei, im Kunsthandwerk, selbst in der Architektur. Hier hatte er sein glänzendes Probestück darin abgelegt, hatte die ganze Lebensfreudigkeit und heitere Festlust des Renaissance-Geistes offenbart, indem er ebensowenig wie die großen Italienischen Meister, namentlich Lionardo da Vinci, verschmähte, an eine solche Decoration des Augenblicks, die mit der Stunde verschwand, die ganze Fülle seines Genius zu wenden.

Auch für Schöpfungen, die nicht blos für den flüchtigen Kunstgenuß eines Augenblicks bestimmt waren, nahmen die Kaufleute des Stahlhofes die Kraft ihres hochbegabten Landsmannes in Anspruch. Sie bestellten bei ihm zwei Gemälde zum Schmuck des großen Saales ihrer Gildhalle, in welchem die Rathsversammlungen oder Morgensprachen, sowie die Schmausereien und Gelage stattfanden. Ueber die Entstehungszeit dieser Bilder liegen zwar keine Nachrichten vor, doch ist es wahrscheinlich, daß sie um eben diese Zeit entstanden sind, in welcher Holbein auch sonst für den Stahlhof und seine Mitglieder beschäftigt war.

Diese Gemälde, der Triumph des Reichthums und der Triumph der Armuth, mit lebensgroßen Figuren und in Tempera auf Leinwand gemalt, ernteten noch im 16. Jahrhundert selbst einen solchen Ruhm ein, wie kaum irgend eine andere Schöpfung des Meisters. Carel van Mander, der sie genau beschreibt, theilt uns das Urtheil des Federigo Zucchero, der sie um 1574 in England copirte, mit. Obwohl sonst die Italiener zu verliebt in den Ruhm ihrer Landsleute seien, um andern Nationen einiges Lob zu gönnen, habe jener bezeugt, daß diese Bilder so gut seien, als hätte Raffael von Urbino sie geschildert. Zucchero sei aber sogar noch weiter gegangen gegen Goltzius, als dieser sich zu Rom in seinem Hause befand und sie beide über Hans Holbein und dessen Stücke in England ins Gespräch geriethen; da habe er gesagt, daß sie besser als die von Raffael seien.

…ach seiner Mittheilung*) selbst besaß. Ueber den
… Blätter fehlt uns jede Nachricht. Andere Copien,
…gham House befanden, bis dies in königlichen Besitz
…e Walpole an sich, und auf der Auction der Samm-
…rry-hill erwarb sie, um 16 Guineas, Sir Charles
…Wittwe sie jetzt in ihrer schönen Sammlung zu London
…il der Zeichnung zeigt eine solche Verwandtschaft zur
…s, daß ohne Zweifel Vertue Recht hatte, wenn er sie
…ermans, nach Zuchero's Blättern hielt, welche jener
…ommen hatte, als sie im Cabinet Crozat waren**). Sie
… Kreide ausgeführt, mit weißen Lichtern, leichter Farben-
…leisch und himmelblauem Grunde, und geben nächst der
…ung das klarste Bild von Holbeins Schöpfung. Vom
…rmuth ist indeß nur die vordere Hälfte da***).
…ellung von Triumphzügen entsprach dem Geschmack der
…entliche Leben war aller Orten an Aufzügen reich, die bei
…egenheiten mit dem größten Schaugepränge in Scene gesetzt
…von entlehnte die Literatur solche Vorwürfe — man braucht
…Trionfi der Petrarca zu erinnern — und dasselbe that die
…st. Gemälde vom Triumph des Todes haben wir kennen
…ehrfach sprachen wir von Andrea Mantegna's Triumph
…, einem Werke, welches den Gipfel desjenigen bezeichnet, was
…der Frührenaissance zu erreichen möglich war, und das im
…um weniger als in Italien Bewunderung und Nacheiferung fand.
…häufiger als ein real-historischer Vorwurf, wie bei Mantegna's
…det ein allegorischer Vorwurf den Kern solcher Compositionen.
…attung gehört der Triumphwagen Maximilians von Albrecht
…an.

…an sich Holbein hier aber auch in einem Kreise der Anschauung
…r Schilderung bewegt, der seinen Zeitgenossen vertraut war, so war
…och für den besonderen Inhalt seiner Gemälde kein directes Vorbild
…, und aus den Bildern selber geht hervor, daß er nicht etwa, wie

…I. p. 87. ff. Sandrartische Kunstkammer.
…pole, Anecdotes of painting, ed. Wornum. I. S. 89.
…nach Zeichnungen von Mr. G. Scharf in Holz geschnitten für Waagens
…inting, London 1860.

obwohl ja schon Anfang des 17. Jahrhunderts davon die Rede war, daß sie im Abnehmen seien.

Nur von einem der Bilder, dem Triumph des Reichthums, ist Holbeins Originalskizze vorhanden, und zwar im Museum des Louvre[1]), ein geistvolles, meisterhaftes Blatt, mit der Feder gezeichnet, mit Tusche schattirt und mit aufgesetzten weißen Lichtern. Wir theilen es im Holzschnitt mit. Im British Museum hängt das Fragment eines höchst seltenen, schönen Stiches von 1561, welcher nicht nach dem Bilde, sondern, wie die Uebereinstimmung lehrt, nach der Skizze gemacht ist. Er ist von Antwerpen datirt[2]), so daß sich also damals die Zeichnung wahrscheinlich dort befand. Ein Stück der rechten Seite, mit ihm die Hauptfigur, fehlt. Außerdem hängen im British Museum zwei Copien nach den Gemälden von dem Holländischen Zeichner Johann Bischop, der 1686 starb, also wohl aus der Zeit als die Schildereien von England nach Flandern gekommen waren. Sie sind mit der Feder gezeichnet und mit Bister schattirt; der Triumph des Reichthums zeigt manche Abweichungen von der Skizze und ihrem alten Stich. So fehlt ihnen und den folgenden Copien der voraustrabende Windhund, und Plutus, mit Pluto verwechselt, hat einen Dreizack in die Hand bekommen[3]).

Die Copien, welche Zuchero um 1574 gemacht hatte, befanden sich im vorigen Jahrhundert in der Sammlung des Hessen-Darmstädtischen Geheimenraths Fleischmann zu Straßburg, der sie wahrscheinlich aus dem Verkauf des Cabinet Crozat erworben, und wurden in Mechels „Oeuvres de Holbein" gestochen[4]). Ohne Zweifel waren es diese Copien,

---

[1]) Nicht öffentlich ausgestellt. — Die sogenannte Originalzeichnung im British Museum ist nur eine in manchen unwesentlichen Punkten abweichende Durchzeichnung danach (King's Library, Screen I. Nr. 17). Mr. Reiset, Conservateur der Gallerie des Louvre, versichert nach zahlreichen ähnlichen Durchzeichnungen, die ihm bekannt sind, dieselbe rühre aus der Zeit her, als sich das Blatt in der Jabach'schen Sammlung befand. Unser Holzschnitt ist nach demjenigen in Charles Blanc's Histoire des peintres copirt, welcher das Original treu wiedergiebt. — Der Stich von 1561 im Brit. Mus. hängt neben dem angeblichen Original (King's Library, Scr. I. 16).

[2]) Bezeichnet: (F)AICTE PAR MAISTRE HANS HOLBEYN TRES EXCELLANT POINTRE Et imprime par Johan Borg^ne Floret^o en Anuers lan M.D.XLI. Cum Priuilegio. Ob dies der Stecher oder der Verleger, ist also nicht ersichtlich. — Wir kennen kein zweites Exemplar des Blattes.

[3]) In der Londoner Durchzeichnung ist ihm ein Zweizack gegeben.

[4]) Unterschrift: Ex museo Georgii Gulielmi Fleischmann consiliarii intimi Hesso-Darmstadiensis. — Frider. Zuccari delin 1574.

lche **Sandrart** nach seiner Mittheilung*) selbst besaß. Ueber den
neren Verbleib der Blätter fehlt uns jede Nachricht. Andere Copien,
lche sich in Buckingham House befanden, bis dies in königlichen Besitz
m, brachte **Horace Walpole** an sich, und auf der Auction der Samm-
ng von Strawberry-hill erwarb sie, um 16 Guineas, **Sir Charles**
astlake, dessen Wittwe sie jetzt in ihrer schönen Sammlung zu London
wahrt. Der Stil der Zeichnung zeigt eine solche Verwandtschaft zur
chule **van Dycks**, daß ohne Zweifel **Vertue** Recht hatte, wenn er sie
r Copien **Vorstermans**, nach Zucchero's Blättern hielt, welche jener
stechen unternommen hatte, als sie im Cabinet Crozat waren**). Sie
d in schwarzer Kreide ausgeführt, mit weißen Lichtern, leichter Farben-
deutung im Fleisch und himmelblauem Grunde, und geben nächst der
aiser Zeichnung das klarste Bild von Holbeins Schöpfung. Vom
riumph der Armuth ist indeß nur die vordere Hälfte da***).

Die Darstellung von **Triumphzügen** entsprach dem Geschmack der
it. Das öffentliche Leben war aller Orten an Aufzügen reich, die bei
erlichen Gelegenheiten mit dem größten Schaugepränge in Scene gesetzt
rden. Hiervon entlehnte die Literatur solche Vorwürfe — man braucht
r an die Trionfi der **Petrarca** zu erinnern — und dasselbe that die
ldende Kunst. Gemälde vom **Triumph des Todes** haben wir kennen
lernt. Mehrfach sprachen wir von **Andrea Mantegna's Triumph**
s **Cäsar**, einem Werke, welches den Gipfel desjenigen bezeichnet, was
r Kunst der Frührenaissance zu erreichen möglich war, und das im
rden kaum weniger als in Italien Bewunderung und Nacheiferung fand.
och noch häufiger als ein real-historischer Vorwurf, wie bei Mantegna's
erk, bildet ein allegorischer Vorwurf den Kern solcher Compositionen.
ieser Gattung gehört der Triumphwagen Maximilians von **Albrecht**
ürer an.

Wenn sich Holbein hier aber auch in einem Kreise der Anschauung
d der Schilderung bewegt, der seinen Zeitgenossen vertraut war, so war
n doch für den besonderen Inhalt seiner Gemälde kein directes Vorbild
boten, und aus den Bildern selber geht hervor, daß er nicht etwa, wie

---

*) Vol. II. p. 87. ff. Sandrartische Kunstkammer.

**) H. Walpole, Anecdotes of painting, ed. Wornum. I. S. 89.

***) Beide nach Zeichnungen von Mr. G. Scharf in Holz geschnitten für Waagens
ndbook of painting, London 1860.

Dürer, in der üblen Lage war, nur die Programme gelehrter Herren, die keine Ahnung davon hatten, was sich in der Kunst ausdrücken läßt und was nicht, in Scene setzen zu dürfen. Auch Holbein hat sich in einzelnen Fällen ohne Zweifel bei gelehrten Freunden Raths erholt. Lateinische Verse waren auf diesen Bildern angebracht, wie sie, der Mode entsprechend, die Porträte vieler Kaufleute und die Festdecoration beim Einzug der Königin zierten. Wer diese gemacht hat, kann dem Künstler auch das Material für manches Detail gegeben haben*). Dennoch war Holbein in dem Gedankenkreisen humanistischer Anschauung heimisch genug, um das Werk in seinen Hauptzügen selbst zu ersinnen. Jedenfalls ist die Auffassung des Ganzen durchaus künstlerisch.

AVRVM BLANDITIAE PATER EST NATVSQVE DOLORIS
QVI CARET HOC MOERET QVI TENET HIC METVIT**).

„Gold ist der Vater der Lust und des Kummers Sohn; wem es fehlt, der trauert, wer es hält, dem bangt" — derselbe Spruch, welchen die Kaufleute des Stahlhofes über das Mittelthor ihrer Gildhalle schrieben***), stand als Motto auf dem ersten Bilde. Da sitzt auf einem zierlichen, antiken güldenen Wagen (wie sich Mander ausdrückt), Plutus, der Gott des Reichthums, ein kahlköpfiger Greis mit langem Bart, vornüber gebeugt, als ob schwere Sorgen auf ihm lasten. Auf Geldsäcke setzt er seinen Fuß und eine offene Schale voll Münzen steht vor ihm. Etwas tiefer sitzt Fortuna, ein jugendlich-schönes Weib, in anmuthiger Bewegung, mit verbundenen Augen, flatterndem Haar, und einem Schleier, der sich wie ein Segel im Winde bläht. Sie wirft mit vollen Händen Geld unter das Gefolge, welches sich um den Wagen drängt, lauter Reiche und Glückskinder aus dem Alterthum, wie die beigeschriebenen Namen uns lehren. Vorauf schreitet der wohlbeleibte Sichäus, Dido's Gemahl, der Reichste unter den Phöniciern; auf der andern Seite des Gespanns kommt der Kopf des Dichters Simonides aus Julis zum Vorschein, der ja dem Vorwurf der Habgier und der Käuflichkeit seiner Muse nicht entging. Hinter Sichäus kommt der Lydier Pythius, mit Turban und im orien-

*) Die oft wiederholte Angabe (Walpole S. 89), More habe die Verse dazu gemacht, geht nicht über Vertue zurück und entbehrt jeder äußeren Begründung wie innerer Wahrscheinlichkeit. In seinen Werken kommen die Gedichte nicht vor.

**) Die Verse sind nach de Bischop's Copie gegeben.

***) Lappenberg S. 73.



Triumph des Reichthums.

(Zeichnung, Paris.)

Seite 222.

erklangen, auf einem weißen Wagen, gezogen von zwei Zeltern, mit weißem Damast behangen, der den Boden fegte. Drin saß sie selbst in all' ihrer Lieblichkeit und Schönheit, in weiße, silberdurchwirkte Gewänder gekleidet; ihr blondes Haar wallte aufgelöst über die Schultern herab und ein Diadem von Gold und Diamanten schmückte ihre Stirne. Die Gemahlinnen der Peers folgten in ihren Wagen, und die Königliche Leibwache beschloß den Zug.

Die Straßen vom Tower bis nach Temple Bar waren auf das festlichste geschmückt, der Boden war mit frischem Kies bestreut, aus den Fenstern der Bürgerhäuser hingen Persische Teppiche und Flandrische Gobelins, Cheapside aber, wo die Goldschmiede wohnten, übertraf alle andern Straßen und war ganz mit Sammt und Goldbrokat dekorirt. Zu beiden Seiten der Straßen standen die Handwerksgilden, Meister wie Gesellen und die Constables der Stadt in voller Galla, ihre Stäbe in der Hand, um den Platz frei zu halten und die Ordnung im dicht gedrängten Volk zu wahren. Die Sheriffs ritten auf ihren reich behangenen Flämischen Rossen auf und nieder. Aus allen Fenstern schauten die Frauen herab. Anna's erste feierliche Begrüßung geschah durch die Kinder der Stadtschulen in Fenchurch-Street, eine besonders glänzende Ueberraschung aber war an der Ecke von Gracechurch-Street bereitet. „Da war ein köstliches und wunderbar kunstvolles Schaugerüst von den Kaufleuten des Stahlhofes aufgerichtet worden; darauf war der Berg Parnassus mit der Quelle Helicon (der Berichterstatter meinte wohl Hippokrene, das fängt auch mit H an), welche von weißem Marmor war und aus der vier Strahlen eine Elle hoch emporstiegen, sich oben in einem kleinen Pokal treffend. Dieser Brunnen floß reichlich mit ächtem Rheinwein bis zum Abend. Oben auf dem Berge saß Apollo und ihm zu Füßen saß Kalliope, und auf jeder Seite des Berges saßen vier Musen, auf verschiedenen süßen Instrumenten spielend, und zu ihren Füßen waren in goldenen Buchstaben Epigramme und Gedichte geschrieben, in welchen jede Muse, je nach ihrer Eigenheit, die Königin pries*)".

Diese Festdekoration der Kaufleute vom Stahlhofe war von Holbein angeordnet und erfunden. Davon melden uns freilich die Chroniken, welche jenes glänzende Kunststück beschreiben, nichts. Aber in der Sammlung des Herrn Rudolph Weigel befindet sich eine große Handzeichnung unseres

*) Stow S. 953.

isters, die nichts anderes als die Skizze dazu sein kann: so völlig stimmt mit der angeführten Schilderung überein *). Es ist ein höchst geistvolles, Holbein besonders bezeichnendes Blatt, das aus dem Cabinet Crozat umt. Nur flüchtig, in kecken Zügen ist der Gedanke des Ganzen in erumrissen und Tusche hingeworfen. Unten eine Architektur, die das ze trägt, im reichsten aber zugleich reinsten Geschmack der Renaissance. der Mitte ein Halbkreisbogen, wie für ein Triumphthor, eingefaßt von i prächtig verzierten Pilastern, an denen rechts und links eine Art her Consolen herauswächst, um die breite Schaubühne zu tragen. Hoch n, unter einem laubenartigen Baldachin, welchen der Deutsche Reichs-er **), aber nur mit Einem Kopfe, krönt, sitzt Apoll mit einer kleinen rfe und streckt die Rechte segnend und schützend aus, ganz in derselben ltung, die wir bei Mantegna's „Madonna della Vittoria" im Louvre r bei der segnenden Geberde des Christusknaben auf Holbeins Meyer'-r Madonna sehen. Beiderseits, etwas tiefer, die neun Musen, singend r auf Trommel und Pfeife, Laute und Geige musicirend, nicht in idealer wandung, sondern in der Tracht der Zeit. Von herrlicher Form ist der erne Brunnen zu Apollos Füßen; doch hier ist die Ausführung etwas n Project abgewichen, welches noch nicht vier, sondern nur zwei Strahlen,) nicht emporsprudelnd, sondern nach unten fließend, zeigt. An beiden en der Bühne stehen hohe, prächtige Candelaber, zwei Wappenschilder, eine davon in vier Felder getheilt, und über beiden Königskronen tragend.

Das Alles war sicher mit höchstem Glanze ausgeführt. Die Deutschen ufleute machten es sich zur Ehrensache, bei solchen Gelegenheiten keine ten zu scheuen. Wir hören, daß sie 21 Jahre später, beim Einzug ilipps und der katholischen Maria, 1000 Pfund Sterling an eine ähn-e Festdecoration gewendet.

In der That konnten die Kaufleute vom Stahlhofe, um dies Schau-l zu Anna's Ehrentag in Scene zu setzen, sich füglich an keinen Andern an ihren Landsmann Holbein wenden, der gerade in demselben Jahre viele unter ihnen conterfeite und auch für die Genossenschaft als solche, wir gleich sehen werden, beschäftigt ward. Er entfaltete hier alle

*) Gestochen von Loedel in R. Weigels Handzeichnungswerk.

**) Diesen hatten die Kaufleute des Stahlhofs auch auf den gemalten Scheiben r ihrem Gestühl in der von ihnen benutzten Kirche Aller Heiligen angebracht. enberg S. 127.

glänzendes Probestück darin abgelegt, hatte die ganze Lebensfre
heitere Festlust des Renaissance-Geistes offenbart, indem er
wie die großen Italienischen Meister, namentlich Lionardo
verschmähte, an eine solche Decoration des Augenblicks, die mit
verschwand, die ganze Fülle seines Genius zu wenden.

Auch für Schöpfungen, die nicht blos für den flüchtigen
eines Augenblicks bestimmt waren, nahmen die Kaufleute des
die Kraft ihres hochbegabten Landsmannes in Anspruch. Sie b
ihm zwei Gemälde zum Schmuck des großen Saales ihrer G
welchem die Rathsversammlungen oder Morgensprachen, sowie t
sereien und Gelage stattfanden. Ueber die Entstehungszeit di
liegen zwar keine Nachrichten vor, doch ist es wahrscheinlich,
eben diese Zeit entstanden sind, in welcher Holbein auch so
Stahlhof und seine Mitglieder beschäftigt war.

Diese Gemälde, der **Triumph des Reichthums** und der
der **Armuth**, mit lebensgroßen Figuren und in Tempera au
gemalt, ernteten noch im 16. Jahrhundert selbst einen solchen Ru
kaum irgend eine andere Schöpfung des Meisters. **Carel van**
der sie genau beschreibt, theilt uns das Urtheil des **Federigo**
der sie um 1574 in England copirte, mit. Obwohl sonst di
zu verliebt in den Ruhm ihrer Landsleute seien, um ander
einiges Lob zu gönnen, habe jener bezeugt, daß diese Bilder s

Auch von diesen vielbewunderten Werken fehlt jede Spur. Nachdem Königin Elisabeth im Jahre 1598 den Stahlhof in Besitz nehmen und die Deutschen aus ihren Häusern hatte vertreiben lassen, brach große Vernachlässigung und Verwüstung über die Gebäude und ihre Ausstattung herein. Als im Jahre 1606 unter Jacob I. der Stahlhof seinen Eigenthümern zurückgegeben wurde, ergab sich, daß die Räume sich im schlechtesten Zustande befanden und das Mobiliar an Tischen, Bänken, Bettstellen, selbst Panelen und Glasfenstern fast gänzlich gestohlen war. Daß unter solchen Umständen eine besonders schonende Hand über den Bildern gewaltet, läßt sich kaum erwarten. Die Hansa konnte sich jetzt nicht mehr auf die ehemalige Höhe schwingen, und als bald darauf das gemeinsame Leben der Kaufleute aufhörte und die Hallen vermiethet wurden, beschlossen die Hansastädte, jene Gemälde Heinrich, dem Prinzen von Wales, zum Geschenk zu machen, der sich, wie später sein Bruder Karl I., als einen eifrigen Kunstfreund zeigte*). Der Hausmeister Holtscho berichtet darüber den 22. Januar 1616 und fügt die Mittheilung bei: „Auch kann ich es nicht unangezeigt lassen, daß, obwohl diese Kunststücke alt und im Abnehmen sind, dennoch Ihre Durchlaucht, als ein Liebhaber der Schildereien, und da jenes Meisters Werke, auch speciell diese Arbeit, höchlich commendirt werden, daran große Lust und Gefallen genommen, wie ich selber gespürt und auch aus geschehener Rede vernommen habe."

Es ist anzunehmen, daß die Gemälde später in die prachtvolle Kunstsammlung Karls I. gekommen sind. Dann scheint es, daß Sandrart im Jahre 1627 bei seinem Besuch in England sie im langen Gartensaal des Earl of Arundel gesehen**). König Karl mag sie wohl im Tausch für andere Kunstgegenstände an diesen großen Holbeinfreund gegeben haben; dafür liegen auch noch andere Beispiele vor. In der Folge hört man nur, daß sie während der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts aus Flandern nach Paris kamen und sich eine Zeit lang dort befanden***); seitdem sind sie verschollen. Möglich, daß sie irgendwo noch einmal auftauchen, —

*) Ueber die Bilder und ihre Geschichte vgl. Lappenberg S. 82—87.

**) Vgl. sein eigenes Leben.

***) (Félibien) Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes. II. Paris 1672. p. 379. Il y avait encore dans la maison des Ostrelins, dans la salle du Convive, deux Tableaux à détrempe, qu'on a vûs icy depuis quelques années, et qu'on avait envoyez de Flandres.

obwohl ja schon Anfang des 17. Jahrhunderts davon die Rede war, daß sie im Abnehmen seien.

Nur von einem der Bilder, dem Triumph des Reichthums, ist Holbeins Originalskizze vorhanden, und zwar im Museum des Louvre [1]), ein geistvolles, meisterhaftes Blatt, mit der Feder gezeichnet, mit Tusche schattirt und mit aufgesetzten weißen Lichtern. Wir theilen es im Holzschnitt mit. Im British Museum hängt das Fragment eines höchst seltenen, schönen Stiches von 1561, welcher nicht nach dem Bilde, sondern, wie die Uebereinstimmung lehrt, nach der Skizze gemacht ist. Er ist von Antwerpen datirt [2]), so daß sich also damals die Zeichnung wahrscheinlich dort befand. Ein Stück der rechten Seite, mit ihm die Hauptfigur, fehlt. Außerdem hängen im British Museum zwei Copien nach den Gemälden von dem holländischen Zeichner Johann Bischop, der 1686 starb, also wohl aus der Zeit als die Schildereien von England nach Flandern gekommen waren. Sie sind mit der Feder gezeichnet und mit Bister schattirt; der Triumph des Reichthums zeigt manche Abweichungen von der Skizze und ihrem alten Stich. So fehlt ihnen und den folgenden Copien der vorauftrabende Windhund, und Plutus, mit Pluto verwechselt, hat einen Dreizack in die Hand bekommen [3]).

Die Copien, welche Zuchero um 1574 gemacht hatte, befanden sich im vorigen Jahrhundert in der Sammlung des Hessen-Darmstädtischen Geheimenraths Fleischmann zu Straßburg, der sie wahrscheinlich aus dem Verkauf des Cabinet Crozat erworben, und wurden in Mechels „Oeuvres de Holbein" gestochen [4]). Ohne Zweifel waren es diese Copien,

---

[1]) Nicht öffentlich ausgestellt. — Die sogenannte Originalzeichnung im British Museum ist nur eine in manchen unwesentlichen Punkten abweichende Durchzeichnung danach (King's Library, Screen I. Nr. 17). Mr. Reiset, Conservateur der Gallerie des Louvre, versichert nach zahlreichen ähnlichen Durchzeichnungen, die ihm bekannt sind, dieselbe rühre aus der Zeit her, als sich das Blatt in der Jabach'schen Sammlung befand. Unser Holzschnitt ist nach demjenigen in Charles Blanc's Histoire des peintres copirt, welcher das Original treu wiedergiebt. — Der Stich von 1561 im Brit. Mus. hängt neben dem angeblichen Original (King's Library, Scr. I. 16).

[2]) Bezeichnet: (F)AICTE PAR MAISTRE HANS HOLBEYN TRES EXCELLANT POINTRE Et imprime par Johan Borgne Floret° en Anuers lan M.D.XLI. Cum Priuilegio. Ob dies der Stecher oder der Verleger, ist also nicht ersichtlich. — Wir kennen kein zweites Exemplar des Blattes.

[3]) In der Londoner Durchzeichnung ist ihm ein Zweizack gegeben.

[4]) Unterschrift: Ex musco Georgii Gulielmi Fleischmann consiliarii intimi Hesso-Darmstadiensis. — Frider. Zuccari delin 1574.

he Sandrart nach seiner Mittheilung*) selbst besaß. Ueber den
:ren Verbleib der Blätter fehlt uns jede Nachricht. Andere Copien,
he sich in Buckingham House befanden, bis dies in königlichen Besitz
brachte Horace Walpole an sich, und auf der Auction der Samm-
von Strawberry-hill erwarb sie, um 16 Guineas, Sir Charles
:lake, dessen Wittwe sie jetzt in ihrer schönen Sammlung zu London
ihrt. Der Stil der Zeichnung zeigt eine solche Verwandtschaft zur
ale van Dycks, daß ohne Zweifel Vertue Recht hatte, wenn er sie
Copien Vorstermans, nach Zuchero's Blättern hielt, welche jener
techen unternommen hatte, als sie im Cabinet Crozat waren**). Sie
in schwarzer Kreide ausgeführt, mit weißen Lichtern, leichter Farben-
:utung im Fleisch und himmelblauem Grunde, und geben nächst der
iser Zeichnung das klarste Bild von Holbeins Schöpfung. Vom
umph der Armuth ist indeß nur die vordere Hälfte da***).

Die Darstellung von Triumphzügen entsprach dem Geschmack der
:. Das öffentliche Leben war aller Orten an Aufzügen reich, die bei
:lichen Gelegenheiten mit dem größten Schaugepränge in Scene gesetzt
den. Hiervon entlehnte die Literatur solche Vorwürfe — man braucht
an die Trionfi der Petrarca zu erinnern — und dasselbe that die
ende Kunst. Gemälde vom Triumph des Todes haben wir kennen
rnt. Mehrfach sprachen wir von Andrea Mantegna's Triumph
Cäsar, einem Werke, welches den Gipfel desjenigen bezeichnet, was
Kunst der Frührenaissance zu erreichen möglich war, und das im
den kaum weniger als in Italien Bewunderung und Nacheiferung fand.
h noch häufiger als ein real-historischer Vorwurf, wie bei Mantegna's
:, bildet ein allegorischer Vorwurf den Kern solcher Compositionen.
ser Gattung gehört der Triumphwagen Maximilians von Albrecht
rer an.

Wenn sich Holbein hier aber auch in einem Kreise der Anschauung
der Schilderung bewegt, der seinen Zeitgenossen vertraut war, so war
doch für den besonderen Inhalt seiner Gemälde kein directes Vorbild
ten, und aus den Bildern selber geht hervor, daß er nicht etwa, wie

*) Vol. II. p. 87. ff. Sandrartische Kunstkammer.

**) H. Walpole, Anecdotes of painting, ed. Wornum. I. S. 89.

***) Beide nach Zeichnungen von Mr. G. Scharf in Holz geschnitten für Waagens book of painting, London 1860.

Dinge, in der üblen Lage war, nur die Programme gelehrter Herren, die keine Ahnung davon hatten, was sich in der Kunst ausdrücken läßt und was nicht, in Scene setzen zu dürfen. Auch Holbein hat sich in einzelnen Fällen ohne Zweifel bei gelehrten Freunden Raths erholt. Lateinische Verse waren auf diesen Bildern angebracht, wie sie, der Mode entsprechend, die Porträts vieler Kaufleute und die Festdecoration beim Einzug der Königin zierten. Wer diese gemacht hat, kann dem Künstler auch das Material für manches Detail gegeben haben*). Dennoch war Holbein in dem Gedankenkreisen humanistischer Anschauung heimisch genug, um das Werk in seinen Hauptzügen selbst zu erfinnen. Jedenfalls ist die Auffassung des Ganzen durchaus künstlerisch.

AVRVM BLANDITIAE PATER EST NATVSQVE DOLORIS
QVI CARET HOC MOERET QVI TENET HIC METVIT**).

„Geld ist der Vater der Lust und des Kummers Sohn; wem es fehlt, der trauert, wer es hält, dem bangt" — derselbe Spruch, welchen die Kaufleute des Stahlhofes über das Mittelthor ihrer Gildhalle schrieben***), stand als Motto auf dem ersten Bilde. Da sitzt auf einem zierlichen antiken güldenen Wagen (wie sich Mander ausdrückt), Plutus, der Gott des Reichthums, ein kahlköpfiger Greis mit langem Bart, vornüber gebeugt, als ob schwere Sorgen auf ihm lasten. Auf Geldsäcke setzt er seinen Fuß und eine offene Schale voll Münzen steht vor ihm. Etwas tiefer sitzt Fortuna, ein jugendlich-schönes Weib, in anmuthiger Bewegung, mit verbundenen Augen, flatterndem Haar, und einem Schleier, der sich wie ein Segel im Winde bläht. Sie wirft mit vollen Händen Geld unter das Gefolge, welches sich um den Wagen drängt, lauter Reiche und Glückskinder aus dem Alterthum, wie die beigeschriebenen Namen uns lehren. Vorauf schreitet der wohlbeleibte Sichäus, Dido's Gemahl, der Reichste unter den Phöniciern; auf der andern Seite des Gespanns kommt der Kopf des Dichters Simonides aus Julis zum Vorschein, der ja dem Vorwurf der Habgier und der Käuflichkeit seiner Muse nicht entging. Hinter Sichäus kommt der Lydier Pythius, mit Turban und im orien-

*) Die oft wiederholte Angabe (Walpole S. 89), More habe die Verse dazu gemacht, geht nicht über Vertue zurück und entbehrt jeder äußeren Begründung wie innern Wahrscheinlichkeit. In seinen Werken kommen die Gedichte nicht vor.

**) Die Verse sind nach de Bischop's Copie gegeben.

***) Lappenberg S. 73.



Triumph des Reichthums.

(Zeichnung, Paris.)

ischen Costüm, ein wahres Bild vermessenen Hochmuths, gegangen. Er
r es, dessen Geldgier seine Gattin damit verhöhnte, daß sie ihm eine
hüssel mit Gold vorsetzte, als er hungrig von der Reise kam. Der
ofilkopf hinter ihm wird durch die Beischrift Bassa genannt. Das
chste Paar bilden Crispinus, der wegen seines Luxus von Juvenal
geißelte Günstling des Domitian, und vor ihm, einen Geldsack unter
n Arme, Leo von Byzanz. Er, ein Schüler Plato's, hatte seine
aterstadt gegen Philipp von Macedonien vertheidigt, als dieser aber
nen Landsleuten schrieb, Leo habe nur deshalb Byzanz nicht übergeben,
il er ihm die geforderte Summe nicht bezahlt habe, hängte jener sich
f. Eine Gestalt hinter ihnen, die niederkniet, um das ausgestreute Gold
m Boden zu raffen, und deren Gesicht verdeckt ist, wird als Themi-
okles bezeichnet; auch dieser große Feldherr entging ja dem Vorwurf
r Habsucht nicht, als er sich vom Perserkönige einige Städte hatte schenken
ssen; und wie er den Unwillen der Griechen dadurch erregte, daß er nach
ientalischer Sitte dem Barbarenkönige seine Huldigung durch Kniebeugung
rbrachte, beugt er sich auch hier vor der Glücksgöttin in den Staub.
entidius, auch aus Juvenal bekannt, breitet seinen Mantel aus, um
eldstücke aufzufangen; dasselbe thut die folgende Gestalt mit der phrygi-
hen Mütze, in der Unterschrift Gadareus, das heißt: ein Einwohner
s reichen Gades*) genannt. Dem Wagen folgt Crösus, mit der Krone
schmückt und auf einem edlen Pferde, welches Narcissus am Zügel
hrt. Hinter ihnen sind, gleichfalls reitend, zwei andere Könige, die vom
ipfel der Macht und des Glücks herabgeschleudert wurden, Midas und
antalus zu sehen, und zuletzt zeigt sich Cleopatra, die ihre Reize in
verhüllter Pracht den Blicken aussetzt, und deren Wagen eben eine Wen-
ng macht, um sich dem stattlichen Zuge des Plutus anzuschließen.

Dessen Gespann wird von einem erprobten Wagenlenker, der vor der
ücksgöttin sitzt, Ratio, „Vernunft“, regiert. Mag ihm auch einer aus
: Umgebung vividius! „fahre schneller“, zurufen, der bärtige Mann mit
t nervigen Armen faßt dennoch unbeirrt die Zügel kurz. Diese heißen
itia und voluntas, „Kenntniß“ und „Wille“, und die Rosse werden
ßerdem noch durch vier edle, göttliche Frauengestalten regiert, welche
ils nebenher gehen, theils auf ihnen reiten. Das widerspenstige Pferde-
ar dem Wagen zunächst, „Zins“ (Usura) und „Contract“, wird durch

*) Griechisch τὰ Γάδειρα.

„Billigkeit“ und „Gerechtigkeit“ geleitet, das vordere Gespann, das sich feurig aufbäumen möchte, Avaritia und Impostura, „Geiz“ und „Trug“ werden durch Liberalitas und Bona fides, „Freigebigkeit“ und „Rechtschaffenheit“ gebändigt. Es gilt die Rosse wohl im Zaum zu halten, um der Nemesis, die drohend hinterdrein schwebt, zu entgehen.

Der Triumph der Armuth trug folgende Strophe als Wahlspruch:

MORTALIVM IVCVNDITAS VOLVCRIS EST ET PENDVLA
MOVETVR INSTAR TVRBINIS QVAM NIX AGIT SEDVLA
QVID ERGO CONFIDETVR IN GLORIA
QVI DIVES EST PENVRIAM FORMIDAT IGNOBILEM
INSTABILIS FATI ROTAM SEMPER TIMET MOBILEM
DEGITQVE VITAM POPRE FALLIBILEM
QVI PAVPER EST NIHIL TIMET NIHIL POTEST PERDERE
SED SPE BONA LAETVS SEDET NAM SPERAT ACQVIRERE
DISCITQVE VIRTVTE DEVM COLERE.

„Der Sterblichen Lust ist flüchtig und schwankend, wird bewegt und getrieben wie ein Wirbel im Sturm. So darf man keinen Herrlichkeiten trauen. Wer reich ist, dem bangt vor schmählicher Noth, er fürchtet stündlich, daß des unbeständigen Schicksals Rad sich dreht, und in Täuschung geht sein Leben hin. Wer arm ist, fürchtet nichts, ihm droht kein Verlust, sondern freudige Hoffnung erfüllt ihn, denn er denkt zu erwerben, und lernt durch Tugend Gott zu dienen.“ — Auf keinem glänzenden Triumphwagen, sondern auf einem elenden Leiterkarren fährt Penia, die „Armuth“ einher, eine alte, ausgehungerte, magere Frau, wie Mander sie nennt. Ein Strohdach bildet ihren Baldachin und Infortunium, das „Mißgeschick“, hat sich als Gefährtin zu ihr auf den Sitz geschwungen. Sie erhebt ihre Ruthe gegen diejenigen, welche dem Wagen folgen, halbnackte und verzweifelte Gestalten, deren eine der Künstler Mendicitas, „Bettelhaftigkeit“, benennt. Statt der feurigen Rosse bilden zwei Esel, Stupiditas und Ignavia, „Dummheit“ und „Thatlosigkeit“, und zwei Ochsen Negligentia und Pigritia, „Fahrlässigkeit“ und „Trägheit“, das Gespann. Aber von vier anmuthigen, blühenden Frauengestalten werden sie geleitet: Moderatio, Diligentia, Sollicitudo und Labor, „Mäßigkeit“, „Fleiß“, „Geschäftigkeit“ und „Arbeit“, diese letzte namentlich ein schönes, von Frische, Kraft und Gesundheit strotzendes Weib. Die Zügel aber führt Spes, die holde

ffnung", welche vertrauensvoll gen Himmel blickt*) („houdende de en zeer beweeglijk hemelwaard geslagen," sagt Mander), und hinter ihr, von Memoria und Usus, „Bewußtsein" und „Erfahrung" freundlich then, die „Betriebsamkeit", Industria, und vertheilt die Werkzeuge der it, Hammer und Dreschflegel, Winkelmaß und Axt an die Armen und leidenden, welche den Wagen umdrängen. So will der Künstler, ganz im ne der jüngsten Zeit, die sociale Frage durch Selbsthülfe lösen. Die gemein- ernste Grundidee der beiden Bilder aber ist, vor dem Uebermuth im k, wie vor dem Verzagen im Unglück zu warnen. Reichthum und Ar- h können beide zum rechten Ziele führen, sobald die Fahrt nur wohl tet wird. Dies giebt beiden das Recht einen Triumph zu feiern.

Von solchem Geist erfüllt, konnten diese Malereien wohl einen wür- und sinnreichen Schmuck für den Festsaal der berühmten Handels- ssenschaft bilden. Und wahrlich, wenn es heute einmal gelten sollte, Börsensaal mit Wandbildern zu zieren, man könnte nichts besseres , als diese Compositionen nach den Zeichnungen neu in das Leben rufen.

Der Charakter der Bilder ist ein allegorischer. Die Allegorie aber ist Kunstgattung, welche in der Gegenwart bei den Künstlern, bei den tikern, beim Publicum recht nachdrücklich in Verruf gekommen ist. würdig, daß andre Epochen, denen wir — was die künstlerische pferkraft betrifft — willig den Vorrang lassen, von dieser Bedenk- eit und Verwerflichkeit der Allegorie auch nicht eine Ahnung hatten! t blos das Alterthum und das Mittelalter, auch die Meister aus der ten Blütezeit der modernen Kunst, dem Anfang des 16. Jahrhunderts, en davon nichts. Wenn der Künstler Begriffe, die dem Verstande hören, so mit der Macht seiner Phantasie erfaßt, so mit der Wärme s künstlerischen Gefühls durchdringt, daß er fähig ist, sie zu vollen, lichen Wesen zu gestalten, die anschaulich und lebendig vor uns stehen wer will ihm das verbieten? Nur daß er dies wirklich zu thun wisse, darauf kommt es an. Aber vermag er es, nun so hat er, wenn nur ich dadurch schöpferisch bewiesen, hat dadurch unserer künstlerischen Auf- ng ein wunderbar reiches Geschenk gewährt. In Raffaels Gestalt der ie hat der Inbegriff dichterischer Schöpfungskraft so vollkommen persön- Existenz gewonnen, daß wir im Anschauen an sie glauben und so von n Dasein überzeugt sind, wie nur irgend der Gläubige überzeugt ist,

*) Diese Gruppe mit Spes und Labor gestochen in E. Försters Geschichte der Deutschen . B. II.

daß die in Bildern dargestellten mythischen Gestalten seiner Religion
vorstellung wirklich sind. Das gilt von Andrea Pisano's Cardina
tugenden, seiner „Hoffnung“, seiner „Demuth“, an der ältesten Thüre d
Florentiner Baptisteriums, das gilt von unsers Cornelius Apokalyptisch
Reitern oder von den Seligpreisungen aus der Bergpredigt, die er f
seine Friedhofsbilder in so wundervollen Gruppen ausprägte. Ja man füh
sich hier getrieben auszurufen: die Kunst hat überhaupt keine höheren Be
würfe, als dies freie Gebiet der Phantasie ihr gewährt. Hier fühlt d
Künstler sich am meisten über die Schranken erhoben, welche das gewöhn
liche Leben mit seiner Noth, Kümmerlichkeit und Gebundenheit ihm set
und giebt sich frei dem Zuge seines schaffenden Genius hin.

Von solchem Gefühl war auch Holbein, als er diese Bilder schuf, be
seelt. Er wußte ja sonst die Wirklichkeit treu und bestimmt zu geben mi
keiner. In seinen Bildnissen hielt er die einzelnen Persönlichkeiten mi
ganzer Schärfe fest, wie sie sind, selbst das Häßliche und Beschränkte, da
Gewöhnliche und Prosaische künstlerisch wiedergebend, weil er Alles mi
solcher Liebe, mit so durchdringender Kraft erfaßte, wie es war. So gal
er bei historischen Darstellungen jede Handlung und jedes Ereigniß mi
drastischer Bestimmtheit, wie der unbefangene Blick sie sich als geschehe
denken muß. Aber hier erst, bei den Bildern des Stahlhofes, fühlt er sic
befreit und gehoben, hier durfte die Einbildungskraft sich selbst Gesetz un
Maß geben, und die reine Schönheit regierte unbeschränkt.

Wer möchte vor diesen Bildern über die Allegorie zu schelten wagen
die nur der Reflexion verständlich sei! Versteht man etwa die heutigen so
genannten Geschichtsbilder, eure Schlachten oder Haupt- und Staatsaction
besser? Wer mag aus ihnen klug werden, ehe man ihm einen Katalog mi
langer Erklärung bei den betreffenden Nummern in die Hand giebt? Abe
Gestalten wie Holbeins „Plutus“, wie seine „Hoffnung“, seine „Arbeit“
für wen sind sie nicht faßbar und wirklich? Da deckt das Bild den Be
griff, und dessen Inhalt steht als ein lebendiges, persönliches Wesen vo
der Anschauung da. Manche Einzelheiten wird man freilich erst verstehen
wenn man die beigeschriebenen Namen liest, manche Feinheiten und geis
reichen Züge wird man erst würdigen, wenn man die Reflexion zu Hülfe
nimmt. Aber Aehnliches ist ja auch bei Raffaels Wandbildern in der
Camera della Segnatura der Fall. Wie von diesen, gilt von Holbeins
Stahlhof-Gemälden: Sie reizen zum Nachdenken und lohnen es reichlich,
aber sie befriedigen auch schon durch die bloße Erscheinung das künstlerisch

empfindende Auge, noch ehe die Reflexion Zeit gefunden hat hinzuzutreten. Und auch der geistige Inhalt tritt in seinen Hauptzügen dem unbefangen Anschauenden auf den ersten Blick klar vor die Seele.

Es spricht sehr zu Gunsten unseres Meisters, wenn man in dieser Hinsicht seine Schöpfung mit dem Triumphwagen Maximilians von Dürer vergleicht. Dessen prachtvolle Composition verräth in der That, wie wir schon sagten, daß sie nach einem von anderer Seite aufgenöthigten Programm gemacht ist. Die Gestalten, welche den sitzenden Kaiser umgeben, sind ohne Erläuterung überhaupt nicht verständlich, und schon diese unmittelbare Zusammenstellung der realen Persönlichkeit aus der Gegenwart mit den allegorischen Figuren ist bedenklich. Wo Holbein den allegorischen Gestalten historische gesellt, gehören sie einem fernen Alterthum an und können sich leicht mit jenen in einer idealen Welt zusammenfinden. In formaler Hinsicht hatte Dürer sich hier in solchem Grade wie bei keinem andern Werke auf den Boden der Renaissance gestellt. Das Studium, welches er hier entfaltet, die theoretische Sicherheit, das künstlerische Wissen sind außerordentlich. Und doch bleiben jene Erscheinungen uns kalt und fremd, während diejenigen Gestalten, welche Dürer ganz aus der vaterländischen Anschauung heraus ersinnt und im heimatlichen Gewand, in Deutscher Haltung und Art auftreten läßt, uns trotz aller Härten, Ecken und Seltsamkeiten lieb und innig befreundet sind.

Dagegen Holbein in den Bildern des Stahlhofes! — „In Hinsicht des künstlerischen Stils" — sagt Waagen*) treffend — „stehen diese Compositionen mitten inne zwischen Mantegna und Raffael. Kein anderes seiner Werke ist in solchem Grade geeignet darzuthun, daß Holbein der Meister gewesen ist, in dem allein die Deutsche Kunst die freien Formen des Cinquecento erreichte." — In stilistischer und formaler Hinsicht stehen die Bilder in der That auf dem Boden, welchen Andrea Mantegna bereitet hat. Im Studium seiner Werke, namentlich seines Triumphzuges des Cäsar, hat der Deutsche Meister die Grundgesetze des Aufbaues und der rhythmischen Bewegung gelernt, hat er Vorbilder für jenen freien, anmuthigen Faltenwurf gefunden, der uns hier in dem durchgängig idealen Costüm, namentlich bei den Frauengestalten entzückt. Jenes Muster endlich war bestimmend für die schon von Mander als sehr verständig gepriesene Wahl des Augenpunktes in der Linie der Basis, wie wir sie auch bei andern Werken unsers Meisters, namentlich den Orgelthüren, finden. Während

*) Treasures IV. S. 36.

Holbein in früherer Zeit meist sehr kurze Figuren mit großen Köpfen angewendet, ist er auch über diese Einseitigkeit jetzt hinausgekommen; die Gestalten sind schlanker und wohl proportionirt, und die Freiheit in Auftreten und Bewegung, die seine Bildungen immer zeigten, neigt sich hier nicht der Derbheit zu, sondern ist mit echter Grazie vermählt. So kommt er in der That, vom Stil Mantegna's ausgehend, durch eigene Kraft und ohne durch seine Umgebung getragen zu sein, dem Stil nahe, den Raffael in Italien erreicht hatte. Wenn Zuchero diesen im Angesicht der Stahlhof-Bilder nannte, wollte er damit noch mehr sagen, als daß Holbein neben den Größten stehen könne. Die wahre künstlerische Verwandtschaft der beiden Meister läßt sich klar erkennen beim Anblick dessen, was uns noch an Ahnung von jenen verschwundenen Gemälden bleibt.

Holbein hat gegen alle früheren Leistungen hier wieder eine ganz neue Höhe in der Kunst erstiegen. Wir wissen genug von dem Meister, um überzeugt zu sein, daß die Gemälde nicht gegen den Entwurf zurückblieben, und die Mittheilungen Manders bestärken uns darin. Beide Stücke, sagt unser ältester Berichterstatter, waren trefflich geordiniert, frei gezeichnet und wohl geschildert. — Die wenigen Bemerkungen, die er noch sonst über die malerische Ausführung macht, lassen darauf schließen, daß hier der Künstler, der gewählten Technik entsprechend, mehr andeutend als realistisch verfahren ist. Er, der große Colorist des Nordens, der in einem seiner Baseler Wandgemälde, Samuel und Saul, sogar Flammen und Rauch, Helldunkel und Lichteffect angebracht haben muß, scheint hier einen mehr idealen Stil im Colorit erstrebt zu haben. Die Pferde vor dem Wagen des Reichthums waren weiß, die nackten Partien der Frauengestalten ihnen zur Seite zeigten die natürliche Farbe, aber ihre Gewänder waren nur schwarz und weiß, und am Rande mit Muschelgold verziert. Gold, das in richtiger Verwendung überhaupt einen idealen Charakter verleiht und den Eindruck ruhiger Würde steigert, schien auch sonst nicht gespart zu sein. Und so muß der Eindruck der Gemälde ein heiterer und festlicher gewesen sein, als sie noch den Raum, für den sie bestimmt waren, einnahmen, und über den Kaminen mit ihren zierlichen Gesimsen, über den Credenztischen mit den blinkenden Geschirren aus Zinn und Silber, die Wände der Deutschen Gildhalle schmückten.

Historische Compositionen aus Holbeins Englischer Zeit sind äußerst selten, doch in der Bibliothek der Königin zu Windsor Castle, unter

las in einem der Schaukästen des oberen Saales, befindet sich eine Zeichnung
ßigen Umfangs, welche so herrlich ist, daß nur wenige der ausgeführten
oßen Bilder unseres Meisters sich an Bedeutung mit ihr messen können. Es
t jenes durch Wenzel Hollars Kupferstich bekannte Blatt mit der Königin
on Saba vor Salomo, das sich zur Zeit, als jener es nachbildete, in
er Arundel-Sammlung zu London befand. Die Zeit der Entstehung ist
icht angegeben, aber die Uebereinstimmung des Stils mit den Stahlhof-
ompositionen ist so klar, daß wir das Werk an dieser Stelle erwähnen.

Vor einer großartigen Renaissance-Architektur mit schönen Säulen
nd getäfelter Decke thront über vielen Stufen König Salomo. Ein Vor-
ang wallt hinter seinem Sitz herab. Vor dem Thron kniet die fremde
önigin, das Gesicht vom Beschauer abgewandt, und redet ihn an. Edle
rauen folgen ihr paarweise und vor dem Herrscher knieen ihre Diener
it Gold und köstlichen Gaben, die sie darreichen. Zu den Seiten des
hrones stehen die Weisen und Aeltesten des Reiches. Die Anrede der
ürstin ist in Lateinischer Sprache an verschiedenen Stellen des Hinter-
rundes angebracht: „Du hast das Gerücht durch deine Tugenden besiegt.
elig sind deine Leute, die allezeit vor dir stehen und deine Weisheit hören!
elobt sei der Herr dein Gott, der an dir Lust hat, so daß er dich auf
inen Thron gesetzt hat und du König bist vor Gott deinem Herrn *)!“

Wie schön und elegant auch die Wirkung des Stiches ist, von dem
eiz und der Feinheit des Originales giebt er dennoch keinen Begriff.
ies ist keine Skizze zu einem Bilde, sondern hier war die Zeichnung
elbstzweck. Ihre Ausführung ist bei aller Leichtigkeit zart und unver-
leichlich, in Silberstift und leicht mit Tusche schattirt. Einzelnes an den
ewändern und an der Architektur des Hintergrundes ist mit mattem
olde geziert, was eine reizende Wirkung thut, und ab und zu ist der
ünstler noch einen Schritt weiter in den Farbenandeutungen gegangen.
ie Früchte im Korbe, den ein Mädchen hält, sind grün und roth. Der
rund zwischen den Säulen ist blau mit goldenen Sternen. Nicht genug
nn man im Original den Ausdruck der Männerköpfe, die Anmuth der
rauengestalten, die doch im Stich vergröbert sind, bewundern. Ueberall
iner Rhythmus der Linien, Grazie und leichte Bewegung. Es ist voll-
ommen Italienischer, ja man muß sogar sagen Raffaelischer Stil.

*) I. Könige 10, 7—9.

IX.

Thätigkeit für die protestantischen Kreise. — Mehrere Porträte aus den Jahren 1532 bis 1535. — Das große Bild in Longford Castle. — Sir Thomas Wyat. — Sein Kopf in Zeichnungen und im Holzschnitt. — John Leland, der Antiquar. — Thomas Cromwell und seine Bildnisse. — Die Familie Poyns. — S. George und Reskymer aus Cornwall. — Nicolaus Bourbon de Vandoeuvre kommt nach England. — Sein Porträt in Zeichnung und Holzschnitt. — Persönliches Verhältniß des Poeten zu Holbein. — Bourbons Gedichte auf den Künstler. — Holbein als Miniaturmaler. — Die Knaben des Herzogs von Suffolk.



Auch für Engländer war Holbein während dieser Jahre beschäftigt, doch recht im Gegensatz zu seinem früheren Besuch scheint er jetzt seine Patrone vorzugsweise in denjenigen Kreisen, welche der Reformation günstig waren, gefunden zu haben. An Persönlichkeiten dieser Art möchte man bereits bei zwei Bildnissen denken, die bis zum Jahre 1866 in der Gallerie des Grafen Schönborn zu Wien neben einander hingen, von denen aber jetzt das schönere in die Sammlung des Herrn B. Suermondt zu Aachen übergegangen ist. Im Bilde zu Wien liegt neben dem Dargestellten ein Buch, aus dem ein Blatt Papier mit den bezeichnenden Worten „Veritas odium ponit" (Wahrheit bringt Haß) hervorschaut. Soll man da nicht annehmen, mit diesem Buch sei eine jener Schriften gemeint, welche die Deutsche Reformation damals immer mehr und mehr nach England hinüberspielte? In der letzten Zeit Wolsey's kam William Tyndale's Neues Testament in Englischer Sprache heraus, das in den Niederlanden gedruckt worden war. Mochte auch die hohe Geistlichkeit Englands fast die ganze Auflage kaufen und vernichten, so versorgte das doch nur die Herausgeber mit Geld und bahnte

r neuen Auflage den Weg, ohne die geheime Verbreitung des Werkes verhindern. Die Verfolgungen, welche Wolsey und mit noch größerem r More über die Anhänger der Deutschen Ketzerei verhängten, fruchteten die Dauer nicht, und jetzt war die Zeit des Umschwungs nahe.

Der Buchdeckel enthält auch des Malers Monogramm ·H·H·, und Gemälde trägt auf seinem himmelblauen Grunde die Bezeichnung:

ANNO. 1532. ÆTATIS SVÆ. 29.

: Jüngling schaut ernst und ruhig vor sich hin. Sein bartloses, im t etwas röthliches Gesicht, sowie die Hände, die nebeneinander auf einem n behangenen Tische ruhen, sind meisterhaft behandelt. Er hält Handhe in der Linken.

Das Seitenstück, jetzt in Aachen, weist die Bezeichnung auf:

ANNO. 1533. ÆTATIS SVÆ. 34.

zeigt, wie das vorige, einen schwarzgekleideten jungen Mann, halb lebens- s und in halber Figur, auf blauem Grunde. Er muß zur selben Familie bren, wie der Vorige, denn sein Siegelring trägt dasselbe Zeichen, wie des Andern. Er ist blondbärtig und ganz von vorn gesehen, die schöne le hält wieder Handschuhe und die Rechte kommt zum Theil unter dem chtvoll geworfenen Mantel hervor. Wundervoll ist der Bart gemalt.

In dasselbe Jahr gehört ferner ein großes Gemälde, das unter den Haupt- ken Holbeins einen wichtigen Platz einnimmt und unter den denjenigen eiten des Meisters, die sich noch in England befinden, wohl nur von em übertroffen wird, eine zu Longford Castle im Besitz des Lord lestone befindliche große Tafel mit zwei vollen, lebensgroßen Männer- alten *). Holbein hat auf diese Schöpfung auch selbst ein solches Gewicht gt, daß er sie mit seinem vollen Namen, in einer Weise, wie sonst nur das Bild zu Lissabon **), bezeichnet hat:

*) Gestochen, klein, von J. Pierron.

**) Die Uebereinstimmung mit dessen Inschrift ist bemerkenswerth. Vgl. Bd. I. S. — Von der Bezeichnung des Bildes in Longford wußte der Verf. durch Mr. Scharf, sie Mr. George Barker im Jahre 1858 mitgetheilt, und ebenso durch Mr. Wornum, le auch S. 276 seines Buches giebt, schon bevor er das Gemälde selbst sah. Dennoch er nicht im Stande, dieselbe auf dem Original zu erkennen, obwohl er es ganz in Nähe untersuchte. Die Partien des Fußbodens, an dem es angebracht ist, sind sehr l und der Himmel war nicht hell genug, um das weit vom Fenster entfernte Werk gend zu beleuchten.

IOANNES
HOLBEIN
PINGEBAT
1533.

Das Bild führt den traditionellen Namen „die Gesandten“; weit eher könnte der Name „die Gelehrten“ ein passender scheinen wegen des auf Kunst und Wissenschaft bezüglichen Apparates, welchen man ringsum erblickt. Beide Männer stehen zur Seite eines hohen Tisches mit doppelter Platte, auf welchen jeder sich mit dem Arm lehnt. Der zur Linken des Beschauers, offenbar die Hauptfigur, ist eine imposante, ritterliche Erscheinung in voller männlicher Jugendkraft, mit dunkelblondem Haar und kurzem Vollbart, in der vornehmen Hoftracht dieser Zeit. Er trägt ein schwarzes Oberkleid mit Puffärmeln und Hermelinbesatz, ein an Brust und Aermeln zum Vorschein kommendes Wamms von schillerndem rothem Atlas, grüne Schärpe und breite Burgundische Schuhe, sowie eine goldene Halskette, an der eine Medaille mit dem heiligen Michael hängt. Den Kopf, der ganz von vorn gesehen ist, deckt ein schief sitzendes Hütchen. Die herrlich gemalte linke Hand hängt herab, die rechte ruht am reichverzierten goldenen Dolch, der durch sein edles Renaissanceornament und die große blaue Quaste mit Goldschnüren die Blicke auf sich zieht.

Der Andere, dem ein Buch auf dem Tische zum Stützpunkt des rechten Armes dient, steht ein wenig mehr zurück, und trägt nicht die Tracht des Hofmanns sondern des Gelehrten von Profession, Doktorhütchen und langen Talar von brauner Seide, unregelmäßig von grünlichen Streifen durchzogen, mit Pelzfutter und Pelzkragen. Die Linke faßt das Oberkleid, welches an der Brust einen schwarzen Rock mit weißem Hemdkragen sehen läßt, zusammen; die Rechte, Handschuhe haltend, ruht auf dem Tisch. Auch er trägt einen kurzen Vollbart und sein Haar ist dunkelbraun.

Den Tisch deckt ein reich gemusterter orientalischer Teppich und oben steht ein Himmelsglobus nebst allerlei astronomischen Instrumenten. Auf seiner unteren Platte ist ein Erdglobus zu sehen, auf das zierlichste ausgeführt, so daß sogar die fein hineingeschriebenen lateinischen Namen zu lesen sind, wie BRISILICI und ANTIGLIE INSVLE oder der einzige in Deutschland vermerkte Städtename NVRENBERGA. Daneben, zum Theil auch auf dem Marmorboden, liegen ein Cirkel, zwei Lauten, ein Kasten mit Flöten, sowie ein Choralbuch mit Text und Noten, ein großer Fisch, ein Buch mit astronomischen Berechnungen und deutlich zu erkennendem Text in Deutscher

iche, vielleicht eines jener Bücher von Sebastian Münster, die auch ein früher illustrirt hatte. Ebenso kann man auch im erwähnten Choral- die zwei Deutschen Kirchenlieder vollständig lesen. Auf der einen Seite geschrieben:

„Kom heiliger geyst herregott erfull mit Deiner gnaden gut er gleubgen hertz mut vnd sin, dein brunstig lib entzund inn O herr durch deines lichtes glast, zu dem glauben versamlet , das volck aller welt zungen, es s(ei) dir herzu lob gesungen — gesungen.“

Und auf der zweiten:

„MEnsch wiltu leben seliglich vnnd bei Gott blibene (ewiglich) u halten die zehen gebot die vns gebeut vnser Gott.“

Den wohlthuend ruhigen Hintergrund bildet ein grüner Vorhang.

Dies Gemälde offenbart die höchste Kraft im Colorit, dessen Ton im ich ein warmgelblicher ist. Die verschiedensten Stoffe, sowohl beim üm der Männer, wie im Beiwerke, sind höchst charakteristisch wieder- ben, die liebevolle Ausführung der Nebendinge ist bewundernswerth, doch sind diese wieder mit hoher künstlerischer Weisheit dem Ganzen rgeordnet, dessen Eindruck von schönster Harmonie ist. In allen diesen iehungen steht das Bild zu Longford auf gleicher Höhe mit dem kurz her gemalten Porträt des Gyßin und stimmt mit ihm überhaupt in der andlung nahe überein, mag auch im Bildniß des Deutschen Kaufmanns etwas kühlerer Ton herrschen.

Die Tradition sagt, daß der Mann in höfischer Tracht Sir Thomas at, den berühmten Günstling Heinrichs VIII., darstellt, und dies finden auf doppelte Art bestätigt. Erstens stimmt sein Gesicht vollkommen mit at's späteren Bildnissen, zweitens steht an seinem Dolch:

ÆT. SVÆ.
29.

r Thomas Wyat aber war 1503 geboren und also im Jahre 1533 Alter von 29 oder 30 Jahren. Er war der Sohn jenes Sir Henry at von Allington Castle, dessen Bild von Holbeins Hand im Louvre gt. In Cambridge und Oxford ward er erzogen, reiste dann auf den tinent und kam als das Muster eines hochgebildeten und ritterlichen nnes zurück. Gerade in dem Jahre, in welchem Holbein ihn abbildete, ann er seine Laufbahn am Hofe. Bei Gelegenheit von Anna Boleyns nung war ihm das Ehrenamt des Tafeldeckers an Stelle seines Vaters —

wohl weil dieser gestorben — übertragen worden*). Wyat besaß alle Vorzüge des Körpers wie des Geistes. Er war ein edler Krieger, ein gewandter Staatsmann und wurde von Heinrich öfters zu wichtigen diplomatischen Sendungen benutzt, so daß der Name des Bildes „die Gesandten" für ihn nicht ganz ungeeignet wäre. In mehreren Sprachen, in verschiedenen Wissenschaften und Künsten war er erfahren und zeichnete sich als Dichter in seiner Muttersprache aus. Seine Poesien sind im Jahr 1565, vermischt mit denen seines Freundes, des Earl of Surrey, erschienen, und gelten für die edelsten dichterischen Erzeugnisse in Englischer Sprache aus jener Zeit. Seine poetische Begabung, seine ritterlichen und wissenschaftlichen Neigungen, sein Witz und seine Unterhaltungsgabe erwarben ihm bald die Gunst, ja die Liebe des Königs, die ihm — ein seltener Fall! — bis an sein Lebensende blieb. Ebenso stand Wyat der Königin Anna Boleyn nahe und schloß sich den Männern der protestantischen Richtung an. Das klarste Zeugniß dafür ist auf dem Bilde selbst, in jenen Deutschen Kirchenliedern zu finden. Er übersetzte auch selbst biblische Psalmen in seine Muttersprache. „Transtulit in nostram Davidis carmina linguam", sagt später John Leland von ihm.

Eben diesem Freunde danken wir folgende Schilderung seiner Persönlichkeit:

> Corpore procerum finxit natura Viatum,
> Ejus et invictis nervos dedit illa lacertis.
> Addidit hinc faciem qua non formosior altra,
> Laeta serenatae subfixit lumina fronti,
> Lumina fulgenteis radiis imitantia stellas.

„Schlank von Körper hat die Natur ihn gebildet und seinen unbesiegten Armen Kraft geschenkt. Ein Antlitz gab sie ihm, das keins an Schönheit übertrifft und frohe Augen unter heiterer Stirne, Augen, die wie leuchtende Sterne strahlen." — Entsprechend sagt der Dichter Surrey von ihm, er habe „ein Antlitz streng und mild" (a visage stern and mild). Diesen Schilderungen entspricht seine Erscheinung in Holbeins großartigem Porträt vollkommen.

Zwei Köpfe des Sir Thomas Wyat unter der Windsor-Sammlung**) zeigen das gleiche regelmäßig-schöne Gesicht mit jener ächten Männlichkeit und ruhigen Ueberlegenheit des Ausdrucks, aber sind offenbar ein paar

*) Stow S. 957. **) Nur einer in Chamberlaine's Werk gestochen.

Jahre später entstanden. Hier ist der Bart noch mehr gewachsen und wallt in getheilten Spitzen imposant herab. Eins der Blätter ist besonders ausgeführt, die Haare sind trefflich vollendet und blaue Augen leuchten unter den schattigen Brauen.

Im Jahre 1541 starb Sir Thomas Wyat am Fieber auf einer Reise, die er im Auftrage seines Monarchen unternommen hatte, 38 Jahre alt. Es war ein Ereigniß, welches Heinrich große Betrübniß verursachte. John Leland feierte sein Andenken durch ein im folgenden Jahr erschienenes Büchlein: „Nänie auf den Tod des unvergleichlichen Ritters Thomas Wyat" *), aus der wir oben einige Stellen anführten. Auf der Rückseite des Titels sieht man einen Holzschnitt, Wyat's Profil in einem kleinen Rund.

In Effigiem Thomae Viati.

Holbenus nitida pingendi maximus arte
Effigiem expressit graphice, sed nullus Apelles
Exprimet ingenium felix animumque Viati.



„Holbein in der herrlichen Malerkunst der Größte, hat dies Porträt gezeichnet, doch kein Apelles kann Wyat's Geist und glückliches Genie im Bilde wiedergeben". Mit dem geringsten Aufwand von äußeren Mitteln, der überhaupt denkbar ist, hat der Meister diesen Kopf leicht und geistvoll auf dem Holzstock gerissen, und der Charakter seiner Zeichnung leuchtet

*) Naenia in mortem Thomae Viati equitis incomparabilis. Lelando Antiquario auctore Londini Anno M.D.XLII. Vgl. Passavant 63. — Ueber den Holzschnitt: Detmold, im Archiv für die zeichnenden Künste II. S. 136, nebst Facsimile des Holzschnittes, wovon hier ein Abdruck. — Facsimile auch bei Chatto, Treatise 2c.

aus dem Bilde hervor, mag der Schnitt gleich eine ungeübte Hand verrathen, wie das bei allen in England ausgeführten Holzschnitten nach Holbeins Erfindung der Fall ist. Wyat's Hals wird durch ein Gewandstück nach Art antiker Büsten begrenzt, was den plastischen Eindruck der Zeichnung noch steigert*). Seine Stirne erstreckt sich jetzt beinahe bis zum Scheitel, wir werden an dem Schluß von Leland's Beschreibung seiner Persönlichkeit erinnert:

„Dem Jüngling hatte die Natur dunkelblondes Hauptaar verliehen, dies aber schwand allmälig und ließ ihn kahl zurück, doch der dichte Wald des langwallenden Bartes wuchs immer mehr".

..... Caesariem juveni subflavam contulit: inde
Defluxit sensim crinis, calvumque reliquit.
Sylva sed excrevit promissae densula barbae.

Sollte es nicht auch möglich sein, in Erfahrung zu bringen, wer der Gefährte des Sir Thomas Wyat auf dem Gemälde in Longford Castle ist? Seine Gelehrtentracht und daß am Schnitt des Buches unter seinem Arme „ÆTATIS SVÆ. 25." steht, bilden die einzigen äußeren Indicien. Giebt es einen Gelehrten, der wenige Jahre jünger als Wyat war und ihm nahe genug stand, um auf derselben Tafel mit ihm, wenn auch bescheiden einen Schritt zurückstehend, abgebildet zu werden?

Wir wissen nur einen Mann, an den man hier denken könnte, nämlich eben jenen John Leland († 1552), der Wyat durch seinen poetischen Nachruf feierte. Das freilich, wodurch sich unsere Vermuthung am besten beweisen ließe, das Geburtsjahr Leland's, ist nicht bekannt, doch als wahrscheinlich wird uns berichtet, daß er ungefähr in den letzten Jahren König Heinrichs VII. († 1509) geboren**) sei, und das würde die Annahme unter-

---

*) Zahlreiche lebensgroße Gemälde nach diesem Holzschnitt kommen in England als „Holbein" vor. Ein solches, der Bodleian Library zu Oxford, und ein anderes, dem Marquis of Hastings gehörend (dies nicht „Holbein" getauft), waren 1866 auf der Porträt-Ausstellung. Lodge, im Text zu Chamberlaine, giebt an, ein Original sei bei Ld. Romney. Vgl. Walpole I. S. 82, Anm. von Dallaway, der ein Bild Wyat's ohne unsere Beschreibung als im Besitz des Earl of Romney, the Moat, Kent, anführt.

**) ... De tempore ejus ortus non possum recte computare, conjectura tantum est, illum circiter annos postremos Henrici, ejus appellationis septimi, lucem adspexisse. Leland's Leben, zu seinen Commentarii de scriptoribus Britannicis, Oxonii 1709. — Wood's Life of John Leland. Athenae Oxon. vol. I. Col. 67. — Desgl. in Joannis Balei Centuriae. C. 8. fol. 671. — Corollarium vitae J. L. von William Burton, in J. Lelandi de rebus Britannicis collectanea. London 1774. 2. Ausgabe.

ßen. Leland war Wyat's Freund aus früher Jugendzeit und hatte mit n zu Cambridge seine Erziehung erhalten. —

Me tibi conjunxit comitem gratissima Granta,
Granta Camœnarum gloria, fama, decus —

ßt es in der Nänie, die ein schönes Denkmal dafür gewährt, wie die :ziehungen der beiden Männer bis zu Wyat's Ende fortbestanden. John :and, der später noch Oxford besuchte, war dann mit des Königs Unter= ßung nach Paris gegangen und des Budeus Schüler geworden. Bei ner Rückkehr war er, noch ein junger Mann, bereits ein Gelehrter von chem Ruf, daß Heinrich VIII. ihn zum Rector von Popeling in den arschen von Calais, zu seinem Bibliothekar und, gerade im Jahre 1533, n königlichen Antiquar ernannte, worauf er jene Arbeiten, die ihm uernde Bedeutung sichern, das Sammeln von Materialien für Geschichte id Alterthum von England und Wales, begann.

Dem Jahre 1533 gehört noch das im Haag befindliche, als sehr schön schilderte Porträt des Robert Cheseman, königlichen Falkoniers, an*), ı schwachlebensgroßes Brustbild. Der Dargestellte hält einen Falken f der Faust und im grünlich=blauen Grunde steht die Bezeichnung:)BERTVS CHESEMAN. AETATIS. SVÆ. XLVIII. ANNO DM. DXXXIII.

Dem nächsten Jahre entstammen zwei prachtvolle kleine Rundbilder, jedes /₂ Zoll Durchmesser, in der Ambraser Sammlung zu Wien. Sie sind n jener Gattung, wie wir sie im vorigen Abschnitte kennen lernten, und ſen sich an Schönheit mit dem besprochenen Kopf Melanchthons**) ver= :ichen. Auf dem Grunde des ersten, welches das Bildniß eines bärtigen annes in schwarzem Baret und rothem Kleide enthält, steht: ETATIS 'Æ 30. ANNO 1534; auf dem Grunde des zweiten, welches eine Dame prächtigem pelzverbrämtem Kleide zeigt: ETATIS SVÆ. 28. ANNO 1534. ie Physiognomien haben einen entschieden Englischen Charakter und da f der rechten Brust des Mannes ein H, auf seiner linken ein K in

*) Der Verfasser hat dies Bild nicht selbst gesehen und folgt hier Mr. Wornum 251).

**) Vgl. S. 211.

Goldstickerei zu sehen ist, gelingt es vielleicht Englischen Forschern, wie Mr. Nichols und Mr. Scharf, noch, die Persönlichkeiten festzustellen. Es war damals Mode, die Initialen des eignen Namens auf diese Art, eingestickt, oder an Juwelen und Schmucksachen befestigt, zu tragen*). Beide Bilder sind außerordentlich klar, von feinem Lebensgefühl und wohlerhalten, das der Frau ist noch etwas kühler und zarter im Ton.

Von besonderem Interesse ist es, von Holbein auch den Mann abgebildet zu sehen, welcher sich bald darauf zum Leiter der ganzen Englischen Politik emporschwang und schon damals von Stufe zu Stufe stieg. Thomas Cromwell war es, der mit scharfem Auge sowohl die Lage seines Landes übersah als auch den Charakter des Monarchen durchschaute. Selbst zur Zeit, als Heinrich VIII. gegen den Papst wegen seines Widerstandes in der Scheidungsangelegenheit von Zorn entbrannt war, dachte er nicht daran, mit den Deutschen Protestanten gemeinsame Sache zu machen. Er haßte Luther, mit dem er theologische Zänkereien gehabt hatte, persönlich und besaß kein Verständniß für den Geist der Reformation. Da zeigte Cromwell ihm den Weg, wie er nur die weltlichen Vortheile der Reformation sich aneignen könne, ohne von seiner Rechtgläubigkeit zu lassen, indem er die Lehre und Verfassung der alten Kirche in England bestehen ließ, aber sich selbst anstatt des Papstes zum Oberhaupt in geistlichen Dingen machte. Cromwell's Talent, die Erfahrung eines bewegten Lebens, die hohe Schule staatsmännischer Bildung, die er im Dienste Cardinal Wolsey's durchgemacht, befähigten ihn, sein Ziel zu erreichen. Heinrichs Liebe zu Anna Boleyn klug benutzend, auf seine Neigung zur Willkür bauend, trieb er den König jetzt zum völligen Bruch mit dem Papstthum und gewann sich einen ebenso großen Einfluß auf das Parlament, welches unbedingt seiner Leitung folgte. So führte er jene Politik durch, welche dem Königthum in England eine Macht von unerhörter Ausdehnung verschaffte, gleichzeitig aber auch der Nation ihre Unabhängigkeit nach außen, ihre Befreiung vom geistlichen Joch errang, und damit zu ihrer Größe die Bahn brach.

Cromwell's Kopf, von Holbein gezeichnet, mit leichten Farbenandeutungen und sehr entschiedenen Umrissen, auf röthlich grundirtem Papier, ganz den Windsor-Zeichnungen ähnlich, befindet sich zu Wilton House**).

*) Vgl. G. Scharf. Archaeologia, vol. XL. p. 87.

**) Unter Glas, in einem der Privatgemächer von Lady Herbert.

Ein Gemälde, welches ebenfalls nur den Kopf, fast in Profil, enthält, in einem Rund mit grünem Hintergrunde und von einer quadratischen Steineinfassung umschlossen, besitzt Captain Ridgway zu London. Hier trägt der Dargestellte einen schwarzseidenen Steppock und eine schwarze Mütze, welche das Haar ganz verdeckt. In diesen beiden vortrefflichen Arbeiten ist der historische Charakter mit staunenswerther Schärfe festgehalten. Mit voller Bestimmtheit erinnern uns diese Züge an die harte und mühselige Laufbahn des Mannes, der, die Waise eines Hufschmieds zu Putney, sich daheim wie im Auslande durch die Welt schlug, bis sein Talent ihn aus den niedrigsten Beschäftigungen höher und höher hob und ihn, den Sohn des Volks, bald über die vornehmsten Lords stellte. Ein starker faltiger Stiernacken trägt den Kopf. Sein feistes Gesicht mit dem kleinen krausen Backenbart, der großen Nase und den schmalen zusammengekniffenen Lippen, seine kleinen, stechenden Augen und sein Ausdruck voll kalter Bestimmtheit und zäher Festigkeit zeigen den Politiker, der, durch persönliche wie sittliche Rücksichten unbeirrt, und auch die schlechten Leidenschaften seines Herrn benutzend, lediglich sein staatsmännisches Ziel verfolgte. Und doch tritt uns zugleich ein großartig angelegter Charakter entgegen, und namentlich in der Zeichnung zu Wilton spricht eine echte Würde aus diesen Zügen, die unsere Achtung erzwingt.

Mander sah bei dem Sammler de Loo das Porträt „von dem alten Lord Crauwl, groß ungefähr anderthalb Fuß, durch Holbein ungemein künstlich geschildert". Wahrscheinlich ist dies Captain Ridgway's Bild, das zwar nur einen Fuß im Quadrat hat.

Die Counteß of Caledon besitzt ein größeres Gemälde Cromwells, das sich auf der National-Porträt-Ausstellung befand und durch Wenzel Hollars schönen und seltenen Kupferstich vervielfältigt ist*). Er sitzt, vor einem grünem Hintergrunde, auf einer Holzbank mit hoher Lehne, und hält ein Papier. Als der Stich gemacht wurde, war sicher das Original nicht so verputzt, durch einen Sprung und schlechte Retouchen entstellt wie heut.

*) Parthey 1386. Ohne Hollars Namen. — In Lodge, Portraits of Illustrious Personages of Great Britain, London 1835, ein Stich von Freeman nach einem ähnlichen Bilde im Besitz von Sir Thomas Constable Bart. Doch zeigt der Stich deutlich, daß dies nur eine schwache Copie sein konnte. — Dasselbe gilt von Houbrakens Stich nach einem Bilde bei Edward Southwell Esq. in „The Heads of illustrious Persons of Great Britain". 1747. Cromwell's Kopf, nicht sehr treu, auch in der Herwologia Anglica.

Namentlich der Kopf hat gelitten, während die Nebendinge, der schwarze Anzug mit dem Pelzkragen, die Feder, die Briefschriften und das reich gebundene Buch, noch am deutlichsten die Hand des Meisters verrathen. Eins der Papiere trägt die Adresse*):

To our trusty and right welbeloued
Counsailler Thomas Crom
well Maister of our Jewelhowse.

Das läßt die Zeit des Bildes feststellen, das nicht später als in den ersten Monaten des Jahres 1534 gemalt sein kann. Im Jahre 1531 war Cromwell zum Master of the Jewel Office ernannt worden, Anfang 1534 rückte er aber bereits zum ersten Staatssecretär und Master of the Rolls vor**). — Das ist dieselbe Zeit, wo in Cromwell selbst die entscheidende Umwandlung vor sich ging***). Seine inneren Neigungen zur Reformation, die bis dahin seinem eigenen Bewußtsein noch nicht klar gewesen, traten hervor, der rechtschaffene und tüchtige Kern seiner Natur zog ihn auf die protestantische Seite, und so führte er die Reformation in England in einem ganz anderem Sinne und Umfange durch, als König Heinrich VIII. es beabsichtigt hatte.

Vielleicht hatte der Künstler seine Verbindung mit Cromwell dem Sir Thomas Wyat, welcher diesem nahe stand, zu danken. Einen andern Freund des Poeten, der sogar in zwei Gedichten von Wyat besungen ward, finden wir unter den Windsor-Zeichnungen: John Poyns aus Essex (gest. 1558). Der fast im Profil gesehene, emporgerichtete Kopf ist mit einem schwarzen Käppchen bedeckt. Das bartlose Gesicht mit den fein geschlossenen Lippen und begeistert aufschauenden Augen hat etwas ungemein Nobles und Schwärmerisches im Ausdruck. Leland nennt ihn an erster Stelle unter den drei nächsten Freunden, die Wyat am Hofe fand:

Excoluit largi Poyningi nobile pectus, ...
„Er liebte des großmüthigen Poyns edles Herz". —

Dem älteren Zweige der Familie, welche in Glocestershire ansässig war

*) Ueber eine andere offenbar spätere Inschrift vgl. das Verz. der Werke.
**) British Plutarch, I. Vgl. auch Ld. Herbert p. 404.
***) Froude, vol. II, Cap. 6. Ende.

icholas Poyns an, den wir gleichfalls unter diesen Zeichnungen
in ernster älterer Mann, baarhaupt mit blondem Bart. Auch
ohn Nicholas Poyns, von dem wir wenig mehr wissen, als daß
: als einfacher Landgentleman auf seinem Sitz Iron Acton lebte
9 Sheriff seiner Grafschaft ward*), hat Holbein abgebildet. Die
le Studie ist in Windsor, das sehr schöne Gemälde, lebensgroß
halber Figur, besitzt zur Zeit Dr. Otto Mündler in Paris**).
t die Bezeichnung ETATIS SVAE 25 / ANNO 1535 und auf dem blauen
und ist außerdem noch die Französische Devise zu lesen:

JE OBAIS A QVI JE DOIS
JE SERS A QVI ME PLAIST
ET SVIS A QVI ME MERITE.

t diesem ritterlichen Wahlspruch stimmt denn auch die ganze Er-
des Jünglings überein. Er ist ein feiner schlanker Cavalier, an-
ohne eigentlich hübsch zu sein, und durch und durch Engländer
acter. Man erblickt Gesicht wie Gestalt in Profil. Poyns trägt
urrbärtchen und auch am Kinn beginnt der Bart zu sprossen, seine
groß, seine dunklen Augen liegen unter schattigen Brauen. Ueber
arze Wamms fällt eine goldene Kette herab und das Federhütchen
f und keck auf dem fein behandelten kastanienbraunen Haar.
r schließen hier noch die Bilder von zwei anderen Land-Gentlemen
zwar nicht datirt sind, aber wahrscheinlich in dieselbe Epoche ge-
Herr Schöff Brentano in Frankfurt am Main***) besitzt das
d eines jungen Mannes in Profil, das Federhütchen auf dem Kopfe,

---

ller, The History of the Worthies of England.
h habe es nicht gesehen. Nach mündlicher Mittheilung des Herrn Geheimrath
ziemlich breit gemalt; ein schwerer gelber Firniß verdeckte die Modellirung etwas.
re Copieen in England. Eine recht gute beim Marquis of Bristol, London,
er ich die Inschriften notirt habe. Mr. Holford, Parlamentsmitglied, Dorchester-
ndon, besitzt ein Miniaturbild, das völlig hiermit übereinstimmt, und auch 1865
Ausstellung von Miniaturen im South-Kensington-Museum zu sehen war.
ußte Mr. Holford das Bild nicht zu finden, als ich das Glück hatte, seine
e Gallerie zu sehen. Die Photographie des S. K. Mus. macht ein Urtheil
ob es ein Holbeinsches Original sei, nicht möglich.
Der Verfasser hatte nicht Zeit gehabt, als er das Original sah, so vollständige
als ihm wünschenswerth gewesen wäre, zu nehmen, und dankt seinem Freunde
o Meyer einige Ergänzungen.

eine Nelke in der Hand. Man erkennt sofort die Persönlichkeit wieder, welche unter den Windsor-Zeichnungen als Simon George aus Cornwall vorkommt, nur daß dieser in der Studie blos einen Schnurrbart hat, während der Bart im Bilde etwas voller geworden. Das Baret, mit Goldstickerei versehen und mit einem Sträußchen Stiefmütterchen geschmückt, sowie der ganze reich verzierte Anzug ist fein und prächtig ausgeführt; das schön gezeichnete Gesicht dagegen hat durch Putzen die Harmonie der Töne eingebüßt, und durch Verschneiden der Tafel sind zwei Inschriften, die rechts im Grunde standen, verstümmelt; man liest nur noch:

NOB: A . . .

und etwas tiefer JOHA͠: H . . .

Möglich, daß hier des Malers Name stand.

Einen jungen Mann aus derselben Grafschaft erblicken wir in einem Porträt in Hampton Court, welches bereits der Katalog Karls I. genau beschreibt und zu dem sich die vortreffliche Studie in der Windsor-Sammlung befindet. Nach deren Bezeichnung ist es „Reskemeer a Cornish gentleman“. Die Familie Reskymer kommt in Cornwall vor und ein John Reskymer war in den Jahren 1535 und 1539 Sheriff seiner Grafschaft. Ebenfalls ein John Reskymer, vielleicht sein Sohn, bekleidete dies Amt in den Jahren 1556 und 1557, unter der katholischen Marie*). Der Abgebildete ist ein junger Mann von etwa dreißig Jahren, in Profil und gegen links schauend, mit prachtvollem, spitzzulaufendem Bart von ungewöhnlicher Länge, braun, doch leicht in das Röthliche schimmernd. Sein kleines Hütchen ist schief in die Stirn gerückt, beide Hände sind sichtbar. Vor dem ursprünglich blauen Grunde, der jetzt einen grünlichen Ton angenommen, ist, nach einem Gebrauch, den wir öfter bei Holbein finden, Feigenlaub angebracht. Das Gemälde erreicht die Zeichnung an Feinheit nicht ganz, ist aber ein lebensvolles und höchst kräftig gemaltes Bildniß, und eines der beiden ächten Holbein'schen Werke unter den 27 sogenannten zu Hampton Court.

Um die Zeit, von welcher wir sprechen, kam ein Mann nach England, der in nahe persönliche Beziehung zu dem Künstler trat, und dessen Name

*) Fuller, The Worthies of England.

s nicht mehr unbekannt ist, der Dichter Nicolaus Bourbon von andoeuvre. Seine Geschichte bietet ganz das Bild solcher Humanisten- d Poeten-Existenzen, an denen das 16. Jahrhundert, namentlich in alien, so reich ist. Auch er war einer jener Männer ohne bestimmten d geregelten Lebensberuf, die an den Höfen ihr Glück zu machen suchten, n höchsten Wechsel äußerer Verhältnisse erfuhren, ihre Heimat da fanden, o gerade sich ihnen eine günstige Stätte bot, und ohne eigentlich bedeu- nde positive Leistungen auf literarischem Gebiete aufweisen zu können, h doch durch ihren Geist und ihr Erfülltsein mit der Bildung der Zeit nen Platz unter dem nächsten Kreise der Monarchen und Vornehmen cherten. Im Jahre 1503 war Nicolaus Bourbon zu Vandoeuvre unweit Bar-sur-Aube geboren und hatte sich schon im Alter von fünfzehn Jahren ls Dichter gezeigt. In der Folge gelangte er an den Hof Franz I. von rankreich und kam namentlich bei dessen Schwester, der Königin Margarethe on Navarra, in Gunst. Aber ein Umschlag in seinen Vermögensverhält- issen machte ihn plötzlich arm und einige anzügliche Stellen in seinen edichten, namentlich zu freie Aeußerungen in religiöser Beziehung, zogen hm Verfolgung zu. Er ward im Jahre 1534 ins Gefängniß geworfen nd kam nur durch Verwendung Heinrichs VIII. frei. Durch Anna Boleyn, welche am Französischen Hofe ihre frühere Jugend verlebt hatte, und uch den Leibarzt Dr. Butts hatte er den König gewonnen. Jetzt, gegen 535, ging er nach England, und die Verbindungen, welche er bereits be- aß, verschafften ihm die günstigste Aufnahme, er wirkte als Lehrer und war bei Jünglingen der vornehmsten Kreise, auch ein Neffe der Königin Henry Carey, später Lord Hunsdon, war darunter. Im Jahre 1536 ehrte er in die Heimat zurück, wo sich unterdessen die Wolken verzogen atten, und er später berufen ward Jeanne d'Albret, die Tochter der Königin von Navarra, zu erziehen.

Unter den Windsorzeichnungen kommt sein Kopf, im Profil und egen links gerichtet vor; es ist ein höchst anziehendes Gesicht, art, sinnend und geistvoll, mit langem Haar und kleinem Bärtchen, ie Feder in der Hand. Man vergleiche ihn mit dem schreibenden rasmus! die ganze Haltung, auch die Art, wie er die Feder führt, nd charakteristisch. Alles läßt uns gleich den geistreichen, zierlichen ofpoeten sehen. Bourbon machte bei Gelegenheit dieses Conterfeis as verbindliche Epigramm auf „den unvergleichlichen Maler Hans olbein“:

Dum diuina meos uultus mens exprimit Hansi,
Per tabulam docta praecipitante manu,
Jpsum et ego interea sic uno carmine pinxi:
Hansus me pingens maior Apelle fuit*).

„Während Hansens göttliches Genie meine Züge im Bilde festhält, mit kundiger Hand sie keck auf die Tafel werfend, habe auch ich unterdeß mit Einem Vers ihn so gemalt: Hans, mich conterfeiend, war größer als Apelles“.

Das Bild zeichnete dann der Künstler nochmals klein auf den Holzstock, ganz wie vorhin, ebenfalls schreibend, nur daß im Abdruck natürlich das Gesicht nicht mehr gegen links, wie dort, sondern nach rechts schaut. So schmückt es spätere Auflagen von Bourbons Gedichtsammlung Nugae seit der von 1538**). Außer dem Namen des Dichters steht hier sein Alter, 32 Jahr, und der Datum der Zeichnung, 1535 darüber. Das Porträt befindet sich in einem Rund, anmuthige Ornamente, ganz in Holbeins Renaissance-Geschmack, füllen die Ecken, und unten halten zwei nackte Knaben das Wappen des Dichters, das im oberen Felde ein Kreuz, im unteren einen Schwan zeigt.

Bourbon erwies sich dankbar. Hatte der Maler durch diese Zeichnung seine Gedichte geschmückt, so machte er dafür zu den Bildern des alten Testaments, mit deren Herausgabe Holbein bald darauf beschäftigt war, jenes preisende Eingangsgedicht, von dem wir sprachen. Die begeisterte Bewunderung, welche Bourbon für den Meister empfand und mehrfach aussprach, verkündete Holbeins Ruhm so laut und öffentlich, wie es bis dahin noch nie geschehen war. Das Gebiet der Ausdrücke und Vorstellungen, über welche man gebot um Werke der bildenden Kunst zu rühmen, war äußerst klein; den Künstler mit den berühmtesten Meistern des klassischen Alterthums zu vergleichen, war das Beste was man zu thun wußte. Und anders machte es denn auch Bourbon nicht. Aber er setzt Holbein nicht blos den Alten ebenbürtig an die Seite, sondern nennt ihn wiederholt sogar größer als sie. Daß er zudem persönlich mit ihm verkehrte, ja be-

*) Nugae, 1538. Diese Citate aus Borbonius nach R. Weigels Beilagen zu Rumohrs H. Holbein u. s. w. S. 85—88, indem andere Ausgaben der Nugae als die erste von 1533 weder auf der Königl. Bibliothek zu Berlin, noch auf der zu Breslau, wo ich die Schlußkapitel dieses Bandes schrieb, vorhanden sind. — Daß obige Verse, wie R. Weigel angiebt, unter der Zeichnung in Windsor stehen, ist irrig.

**) Vgl. Verz. d. Werke. Holzschnitt Nr. 62.

reundet war, ergiebt sich aus anderen Aeußerungen. Im Jahre 1536, als Bourbon England verlassen hatte, schreibt er an Thomas Solimar, Secretär des Königs: „Darum bitte ich Dich noch, daß Du so angelegentlich als möglich in meinem Namen Alle grüßest, mit denen Du mich durch Umgang und Freundschaft verbunden weißt: Herrn Thomas Cranmer, den Erzbischof von Canterbury . . . ., Herrn Cornelius Heyß, meinen Wirth, den Goldschmied des Königs, Herrn Nicolaus Kratzer, den königlichen Astronomen, diesen Mann, der, in allen Ehren, von Witzen, Possen, launigen Einfällen ganz voll steckt, Herrn Hansen, den königlichen Maler, den Apelles unserer Zeit. Ihnen wünsche und erbitte ich von Herzen alles Frohe und Glückliche!“ — Nicht nur in einer Reihe mit seinem Landsmann Kratzer, den Holbein schon vor Jahren gemalt hatte, sondern auch mit dem Englischen Reformator wird Holbein hier erwähnt. Daß er mit diesem indeß sonst in Beziehungen gestanden, ist nicht bekannt; ein Bildniß des Erzbischofs Cranmer von seiner Hand giebt es nicht. Der Letzte des Kreises, des Königs Goldschmied, Cornelius Hayes, wird häufig sowohl in den Ausgaberegistern des königlichen Haushalts als der königlichen Privatschatulle erwähnt*). — Ausdrücklich endlich nennt der Dichter Holbein seinen Freund in folgender Ueberschrift eines Epigramms: „In picturam Hansi regii apud Britannos pictoris et amici“.

Das so betitelte Gedicht auf ein Holbein'sches Gemälde ist aber auch an und für sich interessant:

> Sopitum in tabula puerum meus Hansus eburna
> Pinxerat, et specie qua requiescit Amor:
> Ut uidi, obstupui, Chaerintumque esse putaui,
> Quo mihi res non est pectore chara magis
> Accessi propius, mox saeuis ignibus arsi:
> Osculaque ut cœpi figere, nemo fuit.

„Einen eingeschlummerten Knaben hatte mein Hans auf eine Elfenbeintafel gemalt, wie ein ruhender Amor anzuschauen. Ich seh ihn, ich staune, ich halt' ihn für den Chärintischen Gott, den mein Herz am heißesten liebt, ich tret' heran, von Leidenschaft entbrannt — doch als ich ihn küsse, ist's nur ein Schein.“

Das Bild auf einer Elfenbeintafel kann nichts Anderes als ein

*) M. Franks. Discovery of the Will of Hans Holbein. Archaeologia vol. 39.

Miniaturbild sein, und damit wäre denn ein Umstand bewiesen, den zwar van Mander schon berichtet, aber der trotzdem neuerdings bezweifelt worden ist*), nämlich daß Holbein auch Miniaturmaler gewesen. Erst später, in England, sagt Mander**), habe er, der sich schier in Alles zu schicken wußte, die Kunst der Miniaturmalerei, in der er früher noch nichts verrichtet, sich angeeignet. Damals habe er am Hofe einen sehr berühmten Meister in derselben gefunden, mit Namen Lucas, — wahrscheinlich also Lucas Hornebaud, den wir schon früher als den bestbezahlten Künstler jener Zeit in England kennen lernten. „Mit diesem," fährt Mander fort, „hielt er gemeinsame Bekanntschaft und Umgang und sah ihm die Behandlung der Miniaturmalerei ab, deren er sich seitdem in solchem Grade befleißigte, daß er in kurzer Zeit Lucas in Zeichnung, Anordnung, Verstand und Behandlung so sehr übertraf, als die Sonne den Mond an Helligkeit hinter sich zurückläßt."

Für einen Künstler, der, wie Holbein, bei seinen Arbeiten Alles, auch die Nebendinge, die feinsten Partien im Costüm, im Schmuck, in der Umgebung, bis auf „Spanisch Werk" und Juwelen, mit solcher Feinheit und Vollendung ausführte, der außerdem jene kleinen Rundbilder in Öl von wenigen Zollen Durchmesser und mit zartester Behandlung fertigte, ist der Uebergang zur eigentlichen Miniaturmalerei ein sehr naheliegender. Freilich ist hier die Kritik in einer besonders üblen Lage. Fast alle Miniaturen aus jener Zeit, die in England vorkommen, heißen „Holbein", wir hören aber von mehreren andern Malern, die damals denselben Kunstzweig betrieben, außer Lucas z. B. auch noch Susanna Hornebaud und noch eine zweite Malerin, Lavinia Teerlinck. Es fehlt uns aber jeder Anhalt, um in dieser Technik das, was Holbein angehört, und was die Arbeit andrer Künstler ist, zu sondern. Nur eine ganz kleine Zahl von Miniaturgemälden möchten wir im Gesammtgefühl seinen Werken anderer Art so innig verwandt halten, daß uns seine Urheberschaft nicht zweifelhaft scheint. Freilich reicht auch gerade in dieser Beziehung die eigene Anschauung des Verfassers nicht weit. Eine solche konnte nur der gewinnen, welchem es vergönnt war im Jahre 1865 die Miniaturen-Ausstellung im South-Kensington-Museum zu sehen.

*) Von Mr. Wornum, p. 21. und 280 ff.

**) Er berichtet eigentlich: erst nachdem Holbein in des Königs Dienst gekommen, was er aber irrthümlich, wie wir wissen, zu früh ansetzt.

Es liegt die Frage nahe, ob denn nicht jenes von Bourbon gefeierte Miniaturbild des schlafenden Knaben, wie ein Amor so schön, sich auffinden und feststellen lasse? Ein Gedanke ist uns in dieser Hinsicht gekommen, den wir immerhin als eine Vermuthung aussprechen wollen. Es giebt in der That ein ganz reizendes Holbein'sches Knabenbild in Miniatur, aus demselben Jahr, in welchem der Französische Dichter in London war, nämlich 1535, datirt. Leider treffen aber zwei Kennzeichen, welche die Verse angeben, nicht zu: Erstens ist das Bild nicht auf Elfenbein gemalt, sondern auf das Stück einer Spielkarte wie fast alle Miniaturgemälde Holbeins, und zweitens ist auch der Knabe nicht eingeschlafen, sondern nur in ruhender Haltung. Der erste Punkt würde uns nicht irre machen; Bourbon mochte das Gemälde in einer Elfenbein-Kapsel gesehen haben. In solchen wurden Miniaturbilder gewöhnlich bewahrt. Was den zweiten Punkt betrifft, so sind wir an die Ungenauigkeit älterer Bilderbeschreibungen so gewöhnt, daß wir auch hier einen ungenauen Bericht des Poeten für denkbar halten könnten.

Das Bild aber, welches wir meinen, mag es das von Bourbon gefeierte sein oder nicht, ist jedenfalls das schönste Miniaturgemälde Holbeins, das uns bekannt ist, und zeigt seinen künstlerischen Stil, seine geistvolle, vollendete und bei aller Zartheit treue Behandlung, so schlagend wie kein anderes. Es befindet sich unter den Miniaturbildern, welche die Bibliothek der Königin zu Windsor Castle bewahrt, und stellt den kleinen Henry Brandon, ältesten Sohn des Herzogs von Suffolk, dar. Allerliebst gekleidet, in schwarzen Rock mit verschauenden Aermeln des grünen Unterkleides, und eine weiße Feder am Hütchen, sitzt der fünfjährige Kleine vor uns. Bequem lehnt er sich mit der Linken auf einen Tisch ihm zur Seite und neigt das Köpfchen mit so unbeschreiblicher kindlicher Anmuth, daß in der That kein kleiner Liebesgott holder gemalt sein kann. Unter der Tischplatte steht die Schrift:

ETATIS SVÆ. 5. 6. SEPDEM ANNO 1535.

Einige Jahre später hat Holbein auch den jüngeren Bruder Charles Brandon gemalt, dessen Bild gleichfalls in Windsor zu sehen ist. Es bildet das Gegenstück des vorigen, wie dies auf einem Kärtchen und mit blauem Hintergrunde; beide waren auch schon in der Sammlung König Karls I., in deren Katalog sie mit Holbeins Namen genannt werden*).

*) Vgl. Beilage III. Nr. 64, 65.

Nur dem früheren muß dies zweite Bildchen weichen, es ist, wie jenes, mit vollendeter Feinheit modellirt. Der kleine Junge trägt einen blaugrauen Kittel mit rothen Streifen und ein schwarzes Mützchen auf dem lichtblonden Haare; dabei sieht er uns mit großen Augen an. Beide Hände sind vortrefflich; auf einem Blättchen, das er vor sich hat, steht die Schrift:

ANNO 1541 ETATIS SVÆ 3 10 MARCI.

Die Daten geben jedesmal die Geburtstage der Knaben an*). Beide ereilte ein früher Tod. Den 16. Juli 1551 starben sie an der Schweißkrankheit im selben Bett. Es ist überraschend, daß wir von Holbeins Hand nicht auch ein Bild ihres Vaters, des ritterlichen Charles Brandon, Duke of Suffolk finden, des Genossen von Heinrichs VIII. glänzenden Jugendtagen, Gemahls seiner Schwester Maria, der Königin Wittwe von Frankreich, und des ersten Englischen Feldherrn zu seiner Zeit.

Dagegen besitzen wir das Porträt seiner vierten Gemahlin, der Mutter jener beiden Knaben. Sie hieß Katharina, war die einzige Tochter des Lord Willoughby und vermählte sich im Jahr 1528 mit dem Herzog. Ihr Antlitz, das wir in der Windsor-Sammlung finden, hat etwas Vornehmes und übt durch die scharf mit dem Pinsel nachgezogenen Umrisse große Wirkung**). Sie war eine Frau, die sich durch ihren Eifer für die protestantische Sache auszeichnete und später sogar den Deutschen Reformator Martin Bucer zum Erzieher ihrer Kinder annahm.

Jenen beiden Knabenbildnissen möchten wir noch ein Miniaturbild anreihen, welches ihnen an Schönheit sehr nahe kommt und bei dem wir gleichfalls die Urheberschaft Holbeins für ganz unzweifelhaft halten. Es stellt Lady Audley vor, Elisabeth mit Namen, Tochter des Sir Bryan Tuke, welchen Holbein früher gemalt hatte, und Gattin des John Touchet, Lord Audley. Ihren Kopf sehen wir in großem Format unter den Windsor-Zeichnungen, und diese Studie diente auch dem Miniaturgemälde zum Vorbild; die Juwelen, welche dort nur flüchtig angedeutet waren, sind ganz dieselben, und die Initiale A kommt an dem Schmuck der Dame vor. Die Farbe des Kleides ist roth, wie das eine handschriftliche Bemerkung auf der Zeichnung andeutet. Das Miniaturbild hat gegen diese an Geist und Feinheit der Auffassung gewonnen und zeichnet sich durch zarteste Vollendung aus.

*) Vgl. Lodge im Text zu Chamberlaine's Werk.

**) Eine Wiederholung der Zeichnung, wohl auch Original, besitzt Mr. J. C. Robinson.

X.

Holzschnitte und Reformationsbilder aus Englischer Zeit. — Der Titel zu Coverdale's Bibelübersetzung. — Ein Titelblatt mit Petrus und Paulus. — Visitation der Klöster durch Cromwell. — Die Satirische Passion. — Verspottung des Mönchswesens. — Der Cranmer'sche Katechismus und seine Holzschnitte. — Der ungetreue Hirt. — Reaction in kirchlichen Dingen und verspätetes Erscheinen dieser Bilder. — Holbeins Verdienst um die Hebung des Formschnittes in England. — Kleinigkeiten in Druckwerken von R. Wolfe. — „Undank der Welt Lohn". — Holzschnitt in Hall's Chronik: König Heinrich VIII. im Rath. — Wann kam der Künstler in des Königs Dienst? — Angebliche und wirkliche Bildnisse der Anna Boleyn. — Hat Holbein sie je gemalt? — Das Ende More's. — Fall und Hinrichtung der Königin Anna. — Vermählung Heinrichs mit Jane Seymour.



Seine protestantische Gesinnung, die früher in England nicht laut werden durfte, hatte der Künstler sich unerschüttert bewahrt. Bald nachdem er Sir Thomas Wyat und Cromwell gemalt, sprach er sein kirchliches Bekenntniß ebenso unumwunden in künstlerischen Schöpfungen aus, als er dies früher in Deutschland gethan hatte, und zwar hauptsächlich durch dieselben Mittel wie dort, nämlich durch Zeichnungen für den Holzschnitt.

Ebenso wie Holbein einst die ersten Publicationen der Deutschen Bibel in der Schweiz mit seinen Erfindungen geschmückt hatte, ziert er jetzt auch die erste vollständige Uebersetzung in die Englische Sprache. Dieselbe kam im Jahre 1535 heraus, nachdem ihr Druck, laut Schlußbemerkung, den 4. October dieses Jahres beendigt worden war. „Faithfully and truly translated out of Douche and Latyn into Englishe", heißt es auf dem Titel. Dutch bedeutete damals noch Deutsch, nicht Holländisch wie heute, und Luthers deutsche Uebersetzung hatte im Wesentlichen die Grundlage von Tyndale's Englischer gebildet, aus welcher diese neue Uebersetzung von Miles Coverdale hervorging. Seine Thätigkeit war größtentheils nur eine redigirende gewesen, und er hatte sein Werk in Deutschland, den dortigen Reformatoren nahe und mit Tyndale's Unterstützung vollbracht.

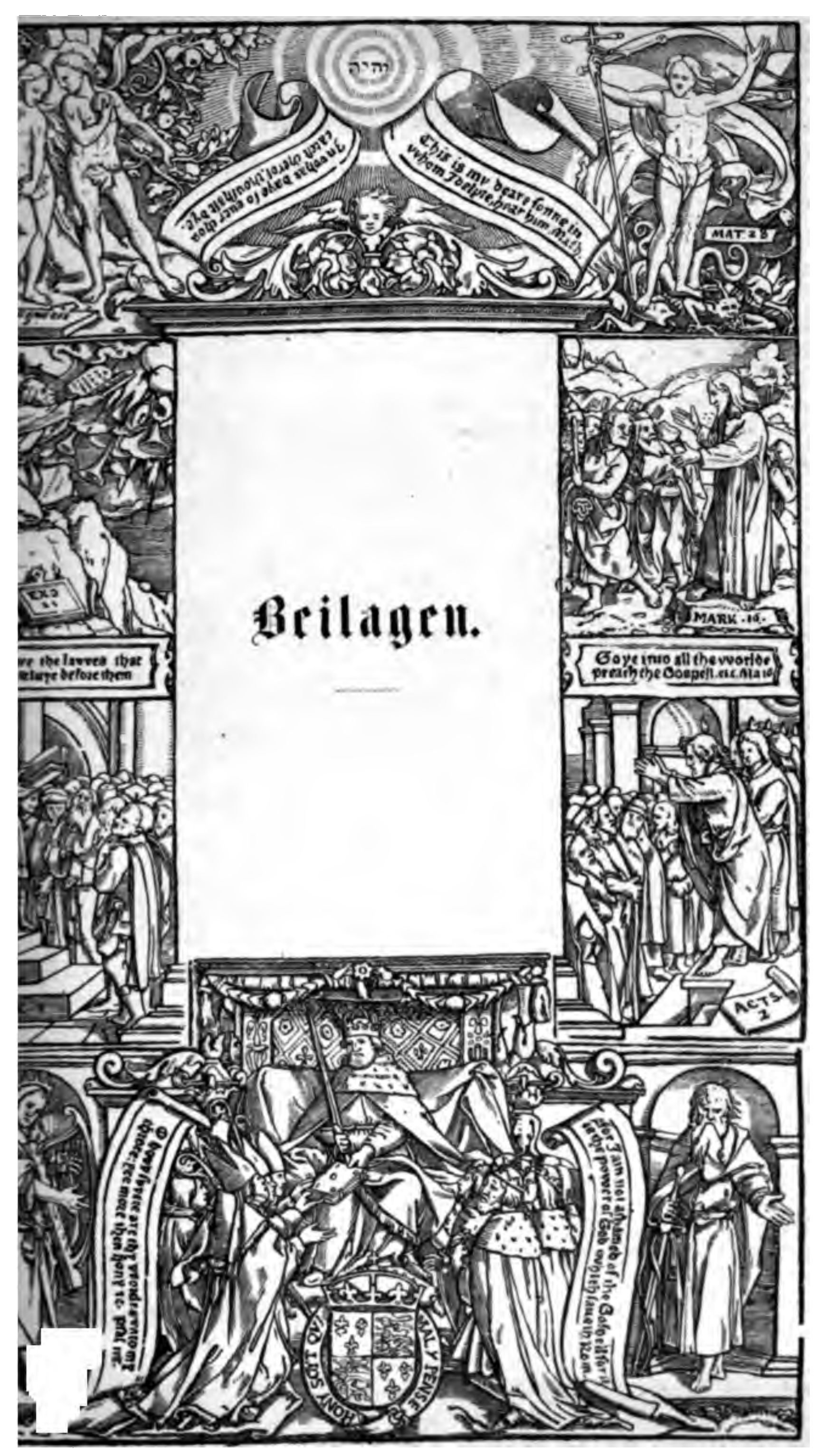
Das Buch, ein prächtig ausgestatteter, jetzt außerordentlich seltener Folio-Band, war auch im Auslande gedruckt, wie die meisten der früheren Englischen Reformationsschriften, und zwar bei Christoffel Froschover in Zürich.

Jetzt war die heilige Schrift in der Landessprache nicht mehr verpönt und verfolgt, ihre Verbreitung wurde nicht mehr mit den strengsten Strafen an Gut und Leben bedroht. Auf das Erscheinen dieses Buches erfolgte der Erlaß Cromwells, damals General-Vicars des Königs in allen geistlichen Angelegenheiten, jeder Pfarrer habe dafür Sorge zu tragen, daß seine Kirche mit einem Exemplar der ganzen Bibel versehen sei. Eine Widmung an Heinrich VIII. geht dem Text vorauf und ebenso nimmt der König in eigener Person seine Stelle unter den Bildern des Titels ein, dessen Zeichnung von Hans Holbein herrührt. Die Kunstgeschichte hat hiervon noch kaum Notiz genommen*), dennoch wird jeder den Meister hier wiedererkennen, der aus seinen Holzschnitt-Erfindungen ein Urtheil über ihn gewonnen hat. Eine etwas verkleinerte Copie, nach dem Exemplar im British Museum, bildet den Titel zu den Beilagen dieses Bandes.

Unten thront Heinrich VIII. im vollen Königsornat, das Schwert in der Rechten. Zierliche Renaissance-Candelaber bilden die Träger des Baldachins, und die Würfel des gemusterten Teppichs hinter ihm sind abwechselnd mit Rosen und Lilien geziert. Sein Vier-Felder-Wappen, im ersten und vierten Felde drei Lilien, im zweiten und dritten drei Leoparden enthaltend, und von den Insignien des Hosenbandordens umgeben, ist zu seinen Füßen angebracht. Zu den Seiten des Herrschers knien die höchsten geistlichen und weltlichen Würdenträger des Landes, zu seiner Linken die Herzöge und Lords in Hermelinmänteln und mit Kronen, zu seiner Rechten die Bischöfe in ihren Mitren und heiligen Gewändern. Diesen legt der König ein großes Buch, das heilige Wort des Herrn, in die Hand.

Die übrigen Darstellungen, oben und an den Seiten, bilden einzelne Momente aus dem Alten und Neuen Testamente, die einander sinnreich entsprechen.

*) Dibdin, der eine genaue Beschreibung des Buches gibt (Bibliotheca Spenceriana, London 1814, S. 78), nennt Holbeins Namen nicht. Chatto erwähnt den Titel nur kurz in einer Anmerkung mit dem Zusatz, er zweifle nicht, daß derselbe von Holbein herrühre. Auch M. Ambroise Firmin Didot führt ihn als Arbeit Holbeins an, während er in der Deutschen Kunstliteratur völlig unbekannt ist. — Vgl. Verz. der Werke Nr. 54a. — Der Titel, welchen Froude (vol. III., Cap. I.) als Titel der ersten Englischen Bibel beschreibt, gehört erst einer späteren Ausgabe an und hat mit Holbein nichts zu thun. Wir bedauern, daß unsere Copie etwas derb ausgefallen. Uebrigens ist auch das Original derb im Schnitt.



Beilagen.

'tmann, Holbein und seine Zeit. Seite 250.

Links oben der Sündenfall, in welchem Holbein das Ereigniß nach seiner ganzen Wucht und Bedeutung in solcher Weise schildert, daß die Kunst uns nicht leicht ein anderes Beispiel dafür bieten wird. Ueber die Ausdrucksmittel dramatischer Darstellung gebietet der Meister in solchem Grade, daß er im gegenwärtigen Moment uns den vorhergehenden noch verräth, den kommenden uns ahnen läßt. Den Verführungen der Schlange — diesmal ist sie ohne Menschenhaupt gebildet — hat das erste Elternpaar nachgegeben, und nun ergreift sie auch sofort schon das Gefühl von dem, was sie gethan. Adam, noch die verbotene Frucht in der Hand, fühlt den Drang, seine Blöße zu decken, und greift nach einem Zweig desselben Baumes, von dem er den Apfel pflückte. Vorwurfsvoll wendet er sich gegen Eva um, und diese steht, von Kopf bis zu Fuß als ein Bild der Scham da, in der sie ganz vergehen möchte. Ihnen, die den Tod in die Welt gebracht, gegenüber steht der auferstandene Christus mit der Siegesfahne, welcher der Schlange den Kopf zertritt und seinen Fuß auf Teufel und Tod setzt.

Seine Triumphator-Gestalt ist voll Freiheit und Grandezza, schön in Formen wie in der Bewegung. Ebenso ist auch die Darstellung der nackten Körper beim ersten Menschenpaar zu bewundern. Wo ist jene Derbheit und übertriebene Kürze der Figuren wie in früheren Baseler Arbeiten, von denen der später verschollene Sündenfall *) unter den Bildern des Alten Testaments ein so schlagendes Beispiel bietet? Diese schlanken, edlen, elastischen Figuren verkünden denselben Meister, welcher die Stahlhof-Gemälde schuf. Die wahrhaft plastische Auffassung, welche jede Empfindung sich im gesammten Körper aussprechen läßt, ist hier zu ihrer Höhe gediehen. Man kann sich in das Anschauen dieser Eva nicht versenken, ohne sich dabei zu fragen, ob man nicht ein ähnliches Motiv schon bei einer antiken Statue gesehen.

Es folgt Moses, der, auf der Spitze des Berges Sinai knieend, die Gesetztafeln empfängt. Keine himmlische Erscheinung, wie früher bei den Bildern des Alten Testaments hat der Künstler hier angebracht. Nur der flammende Blitz ist zu sehen und die Posaunen, deren Ton er vernahm, ragen aus den Wolken hervor. Haltung wie Ausdruck Mose sind großartig. Ihm entspricht Jesus, welcher die Apostel mit den Schlüsseln seines Reiches aussendet, um aller Welt sein Gesetz zu verkünden. Diese

*) Vgl. S. 62. — Facsimile in Weigels Holzschnitten berühmter Meister, 2. Lieferung.

Ueberzeugung und gläubige Begeisterung antwortet ihm nicht nur aus dem Antlitz sondern aus der ganzen Gestalt eines jeden. Ferner der Hohepriester Esra, welcher den versammelten Juden das alte Gesetz der Väter liest*) und gegenüber die vom Geist erfüllten Apostel am Pfingstfeste, welche, Petrus an der Spitze, aus dem Hause treten und der Menge ihr neues Evangelium predigen. Bei diesen beiden Scenen lohnt es sich, im Kopf eines jeden Zuhörers den Eindruck zu studiren, den das heilige Wort auf ihn macht. Seit ihren ältesten Zeiten pflegt die christliche Kunst den Scenen des Neuen Testaments Momente des Alten gegenüberzustellen. Davon bieten die monumentalen Werke des Mittelalters, bietet in ausgedehntester Weise die xylographische Biblia pauperum Beispiele. Wenn Holbein hier Aehnliches thut, so folgt er in sofern der Tradition, aber originell ist er in Auswahl und Zusammenstellung der einzelnen Momente. Der Sündenfall pflegt in der Biblia pauperum u. s. w. nicht der Auferstehung, sondern der Versuchung Christi als Typus zu dienen. Die Vorbilder der Auferstehnng dagegen sind Jonas, den der Wallfisch ausspeit, und Simson, die Thorflügel von Gaza davontragend; Moses auf Sinai entspricht gewöhnlich der Ausgießung des heiligen Geistes. Verfuhr Holbein schon hier der Tradition gegenüber frei, so ist er vollends schöpferisch in der Auswahl und Entgegenstellung der beiden letzten Momente. Die Ausgießung des Geistes ist ein gebräuchlicher Vorwurf in der christlichen Kunst, nicht so der darauf folgende Moment, den wir hier sehen. Wie viel dramatischer und darstellbarer, und zugleich wie viel inhaltschwerer und größer er sei, empfand Cornelius, indem er ihn für das Mittelbild an der Südwand seines Friedhofes wählte und in ihm die Gründung der christlichen Kirche zur Erscheinung brachte. Als er den herrlichen Carton dazu schuf, das Letzte, was die Hand des Greises vollbrachte, hatte er keine Ahnung davon, daß schon ein anderer Meister Deutscher Kunst vor mehr als 300 Jahren diesen Vorwurf in seiner ganzen Bedeutung erkannt und dargestellt hatte.

Zu unterst endlich, die Gruppe des Königs einschließend, stehen noch zwei Männer als Hauptvertreter des Alten und Neuen Testamentes und als mächtige Pfeiler des Glaubens: links König David, die Harfe spielend, ähnlich jener Gestalt des Sängers, welche Holbein vor einer Reihe

*) „3 Esdra 9" lautet die Notiz auf dem Blatte. Das apokryphische 3. Buch Esra kommt in unserer Bibel nicht mehr vor. Der Inhalt dieses Capitels ist mit Capitel 9 und 10 des 1. Buches Esra identisch (2. Buch Esra-Nehemia).

: Jahren für den Baseler Großrathsaal entworfen hatte. Und rechts Apostel Paulus, mit kahlem Schädel und mächtigem Bart. Seine hte stützt sich auf das große Schwert, seine ausgestreckte Linke, einladend Fnet, scheint den Beschauer aufzufordern, er möge kommen und theil- men an den ewigen Gütern, welche das göttliche Wort gewährt. Paulus ine der schönsten unter jenen echt Holbein'schen Gestalten voll Mark und rakter. Dem jüdischen König in Krone und Prachtgewändern steht er als Mann aus dem Volke mit kahlem Haupt und nackten Füßen gegenüber. id ist von milder poetischer Begeisterung erfüllt, er dagegen vom Feuer bensvoller Ueberzeugung. Und während das Schriftband neben Jenem Worte des Psalms enthält: „O wie süß sind Deine Worte in meiner le, ja süßer denn Honig!" lesen wir neben Paulus die Stelle aus dem erbrief: „Denn ich schäme mich des Evangeliums nicht, denn es ist Kraft Gottes, die da selig machet". Dieser echt protestantische Gedanke nt sich nicht auf Paulus allein zu beziehen, sondern gleichsam die Grund- der ganzen Darstellung zu bilden. Durchgängig sind in diesem Titel Hauptbegriffe des evangelischen Bekenntnisses betont. Einfach und be- ungsvoll stellt der Künstler zunächst Sünde und Erlösung einander gegen- r, und auf den Glauben, in dem das Heil sei, weisen die anderen rstellungen hin.

Nicht nur der geistige Inhalt des Blattes ist bedeutend, nicht nur : Formbehandlung ist hoher Bewundrung werth, sondern nach jeder Seite n kann man die Weisheit des Künstlers in diesem unscheinbaren Werk kennen. Man beachte nur, mit welcher Ueberlegenheit er hier die Gesetze s künstlerischen Aufbaues handhabt. Ohne ängstliches Hervorheben der ymmetrie halten die Massen sich wirkungsvoll das Gleichgewicht. Die ichste Gruppe erblicken wir vor der Mitte der Basis, und hier ist der ste Bau des Königthrons zugleich die Grundlage, auf welcher der Titel ber ruht. Zu oberst aber findet dieser in den Ornamenten mit dem herubskopf seine wirkungsvolle Krönung. Die Gestalten der beiden Gottes- änner zu den Seiten stehen vor Nischen, über welchen alles Uebrige sich hebt. Die beiden nächsten Scenen haben schöne Architekturen mit Pfeilern d Säulen zum Hintergrunde, und die folgenden spielen in Landschaften. enso schreitet auch die Handlung selber von unten gegen oben von der erlichen Ruhe immer mehr zur Bewegtheit fort.

Wie das ganze Werk im Auslande gedruckt worden ist, so ward auch r Holzschnitt des Titels nicht in England selbst verfertigt. Sein ganzer

Charakter zeigt klar, daß er eine Schweizer Arbeit ist und daß die Hand, welche ihn ausführte, das Schneidmesser zu regieren und in diesen kleinen Maßstab zu arbeiten gewohnt war. Wenn auch die Feinheit und Meisterschaft Hans Lützelburgers hier nicht entfernt erreicht ist, sondern die Technik gegen seine Leistungen recht derb scheint, so giebt sich doch überall nicht nur eine sichere Hand, sondern auch ein wahres Verständniß des Meisters kund. Dem Formschneider ist es indessen beizumessen, wenn die Porträtähnlichkeit des Königs nicht größer ist. Uebrigens ist dies sicher eins der ersten Bilder, welche den König mit einem Vollbart zeigen, dazu trägt er hier das Haupthaar, nach früherem Brauch, noch bedeutend länger, als wir es in den Porträten der nächsten Jahre sehen.

Wir kennen noch einen Titel aus Holbeins Englischer Zeit, der sicher ebenfalls in der Heimat des Künstlers geschnitten worden ist, an Schönheit der Arbeit den vorigen bei weitem übertrifft und im höchsten Grade mit Lützelburgers Formschnitten übereinstimmt. Unten erblickt man wieder das Wappen Heinrichs VIII., wie auf dem Titel zu Coverdale's Bibel, und von zwei prachtvollen Wappenthieren gehalten. Zu den Seiten stehen Petrus und Paulus, dieser gegen oben weisend; beide sind schlanke, hochgewachsene Gestalten, die in ihren Proportionen merkwürdig gegen die zwei Apostel aus A. Petri's beiden Ausgaben des Neuen Testaments von 1522 und 1523*) abstechen, aber von der alten markigen Kraft dennoch nichts verloren haben. Sie stehen unmittelbar vor geschmackvollen Candelabersäulen, so daß sie, die Säulen der Kirche, den Aufbau selber zu tragen scheinen. Oben, in einem Bogen, der auferstandene Christus vor seinem Grabe, Tod und Teufel unter seinen Fuß tretend, und dabei, in Lateinischer Sprache, des Heilands Worte: „Seid getrost, ich habe die Welt überwunden“. Der Titel selber, in Form eines Blattes, welches die beiden Apostel halten, ist in dem Exemplar, das wir kennen, dem herrlichen Probedruck des Kgl. Kupferstichcabinets zu München, noch unbedruckt**).

Ebenso wie früher in Deutschland zeigt sich Holbein auch jetzt nirgend entschiedener als Kämpfer für die Reformation, denn in solchen Erfindungen,

*) Vgl. S. 41, 42.

**) Pass. 54. Hier die einzige uns bekannte Notiz über das Blatt. Vgl. Verz. der Werke, Holzschnitte.

elche von satirischem Geist erfüllt sind. Das merkwürdigste Zeugniß
won ist eine gezeichnete Passionsfolge von satirischem Charakter, in welcher
hristi Henker und Widersacher als Mönche und Geistliche dargestellt sind.
pottbilder mit einem solchen Motiv gehörten an und für sich nicht Holbein
lein an. Aehnliches kommt häufig in den Deutschen fliegenden Blättern
r Zeit mit ihren groben Zerrbildern und ihren wenig glimpflichen Versen
r, und zwar wetteifern darin beide Parteien. Auch die Katholiken
llten dar, wie der Heiland von der ganzen Schar der Reformatoren
peinigt und umgebracht wird. Holbeins Erfindungen aber haben mit
lchen Werken im Uebrigen nichts gemein.

Seine Satirische Passion war nicht, wie die eben erwähnten Blätter,
r die Vervielfältigung in Holzschnitt gezeichnet, — dazu war die Sprache,
e der Künstler hier führte, viel zu frei und kühn. Die Originalzeich-
ungen bildeten ein kleines Büchlein, welches wahrscheinlich irgend
ne hervorragende Persönlichkeit der protestantischen Partei, ein Mann
wa von der Richtung und Sinnesart des Sir Thomas Cromwell, zur
genen Augenweide besaß. Sicher hielt der Maler seine Urheberschaft
heim und auch der Eigenthümer mochte das kostbare Buch nur mit Vor-
cht und im engsten Kreise eingeweihter Freunde aus dem sorgsam ver-
lossenen Kasten nehmen, denn die Zeit, in welcher unter Heinrichs VIII.
egierung eine solche Sprache gestattet war, dauerte nur kurz. Heute ist
as Buch verschollen, vielleicht durch frommen Eifer vernichtet, vielleicht
och irgendwo vorhanden, aber unbeachtet und unbekannt. Vorläufig ist
nsere Kenntniß des Werkes auf die Kupferstiche Wenzel Hollars nach
chzehn Blättern der Folge beschränkt. Englische Verse, deren Sprache
nd Orthographie beweisen, daß sie mit den Bildern gleichzeitig entstanden
nd, stehen hier unter jedem der kleinen Blätter, welche ungefähr das
ormat der Todesbilder haben. Zu Hollars Zeiten befanden die Originale
ich wahrscheinlich in der Sammlung des Earl of Arundel, obwohl auf
en Stichen, die aus Vorsicht auch ohne Hollars Namen erschienen, nichts
avon bemerkt ist. Aber Sandrart berichtet, daß ihm der Earl ein
Büchlein in Sedez gezeigt, in welchem von dieses Meisters Hand die
anze Leidensgeschichte des Herrn auf 22 Blättern gezeichnet sei, voll
iguren jeder Art, deren Kleinheit sich aus dem Format des Buches hin-
eichend abnehmen lasse, und zwar sei hier jedesmal das Bild des Erlösers
nter der Gestalt eines schwarz gekleideten Mönchs dargestellt. Diese Art
ngenauer, ja verkehrter Beschreibung ist ganz bezeichnend für Sandrart,

dem man nie zum Vorwurf machen kann, er habe bei Kunstwerken das „Wie“ über dem „Was“ vergessen, sondern der sich um das Gegenständliche und den geistigen Gehalt der Bilder nie zu kümmern pflegt und nur an der formalen Erscheinung Interesse nimmt.

Es war im Sommer 1535 als Thomas Cromwell, jetzt Viceregent des Königs für seine geistliche Gerichtsbarkeit im ganzen Reich, eine Commission für die allgemeine Visitation der Klöster und geistlichen Brüderschaften aussandte*). Da ward denn jener Abgrund von Mißbräuchen, Unordnung, Sittenlosigkeit und Verworfenheit aufgedeckt, in den zwei Drittel aller Stifter und geistlichen Häuser gesunken waren. Da kam jene Wirthschaft klar zu Tage, welche zwar früher die geistlichen Obern zum Theil gekannt und bitter getadelt hatten, denen sie aber stets mit so wenig Ernst zu Leibe gegangen waren, daß sie sich dadurch selbst zu Mitschuldigen machten. Diejenigen Stätten waren selten, in welchen noch eine Spur von religiöser Pflichterfüllung, von Pflege der Armen und Bedürftigen, von gottesfürchtigem Wandel zu finden war. Mit dem Ansehen des geistlichen Standes beim Volke ward ein frivoler Mißbrauch getrieben, wie er namentlich in Einem Falle klar hervorgetreten und sogar bis zu staatsgefährlichen Intriguen gediehen war. Die Heuchelei und der Betrug geistlicher Herren hatte, auf den Aberglauben der Menge speculirend, aus einer armen, nervenkranken Person eine Heilige und Prophetin gemacht, die sich mit politischer Agitation befaßte. Erst kürzlich hatte die entlarvte „heilige Jungfrau von Kent“ nach bittrer Klage wider ihre Anstifter auf dem Scheiterhaufen geendigt.

Ebenso leichtsinnig und gewissenlos, wie mit den geistigen Gütern, ging der Klerus auch mit den irdischen Gütern der Kirche um. Die reichen Besitzungen ihrer Orden beuteten die Aebte und Patres nicht im Interesse der Kirche oder der Wohlthätigkeit, sondern für ihren persönlichen Genuß aus. Da wurden die Ländereien abgeholzt und verwüstet. Statt daß man sich mit den reichen Einkünften begnügt hätte, häufte man Schulden auf Schulden; die Schätze der eigenen Gotteshäuser wurden von den Mönchen und Oberen veruntreut, die Goldgefäße zum Einschmelzen gegeben, die Juwelen ausgebrochen und verhandelt. In weltlichen Kleidern verließen die Geistlichen ihre Klöster, um den Freuden des Lebens nachzulaufen, aber Luxus, Unsittlichkeit und Schwelgerei fanden auch in die geheiligten

*) Froude, Vol. II. cap. X.

erter selber Zugang. Hier gab es Schlupfwinkel für käufliche Dirnen, r Beichtstuhl mußte die Gelegenheit zu Nichtswürdigkeiten liefern; mit n Nonnen wurde verbrecherischer Verkehr getrieben, und sündhafte Unthaltsamkeit war in den Frauenklöstern heimisch. Das Alles wurde jetzt honungslos blosgelegt. Die jungen Leute, die wider ihren Willen im loster schmachteten, wurden entlassen, die Zurückgebliebenen unter strenge isciplin gebeugt, und die Summe der Visitatoren-Berichte in das Schwarze uch zusammengetragen, das dem Parlament unterbreitet ward, — ein ocument, für dessen Vernichtung später die katholische Königin Marie sorgt hat.

Die Stimmung jener Zeit, in welcher Cromwell die inhaltschweren riefe seiner Comissare empfing, in welchen sodann die aufgeregten Parmentsdebatten über diese Angelegenheit begannen und die öffentliche Auferksamkeit durch sie in Anspruch genommen war, redet aus Holbeins atirischer Passion. Wie wir sie in Wenzel Hollars Stichen sehen, bennt die Folge mit dem Gebet am Oelberg. Auf waldiger Bergeshöhe egen die schlafenden Jünger; über Petrus hängt sein Schwert am Baum. hristus kniet im Gebet, seine Haltung ist pathetisch, und der Engel hält m, wie im Baseler Passionsgemälde, keinen Kelch, sondern ein Kreuz tgegen. Dies geht im Hintergrunde vor sich, während sich im Vorderunde der Verräther Judas, mit dem Geldbeutel und in der Kleidung nes Mönches, zeigt, wie er ein sauberes Paar in geistlicher Kleidung und it Hirtenstäben, deren Krönung eine Hand mit dem Dolche bildet, durch e Zaunthür in den Garten führt. Im zweiten Bilde tritt Christus auf ine Verfolger zu, sagt ihnen: ich bin's, den ihr sucht, und da fällt das affengesindel rücklings vor ihm nieder, von der Macht seiner göttlichen ajestät getroffen. Dann folgt die Scene, da Petrus dem Knecht des ohenpriesters ein Ohr abhaut — auch diese hat antipapistische Bedeutung, ie die Verse darunter zeigen, in denen von Petri und seiner Nachfolger ewaltthätigkeit die Rede ist:

„Peter cuts of the high Preistes Seruantes eare
Peter who should the keies, no weapon beare,
But warre and weapon with his followers since
Above the keies have got Praeheminence."

erner wird der Heiland von Pfaffen und Mönchen vor den Hohenriester Hannas gezerrt (Nr. 4). Einer darunter schlägt ihn mit einem

Buch, denn ihre Bücher, sagt der Dichter, schlagen und speien ja der göttlichen Wahrheit ins Gesicht. Eine der großartigsten Scenen ist die fünfte, da der Erlöser von seinen pfäffischen Widersachern vor das Tribunal des Kaiphas gebracht wird. Christus, mit Rosenkränzen gefesselt, wird von einem Cardinal und einem Mönch, der sein Tintenhorn schwingt, herbeigeschleppt, Kaiphas zerreißt seine Kleider und besprengt ihn mit Weihwasser, und oben an der Wand stehen in Deutscher Sprache die Worte:

„WER WIDER DIE RÖMISCHEN DER SOL STERBEN."

Nun wird Christus vor den Heiden Pilatus geführt, der im Türkencostüm in seiner Hausthür steht (Nr. 7), und die geistlichen Schergen haben gleich all ihre Schätze und Werkzeuge, Leuchter, Monstranzen, Glocken, Bullen, mitgebracht und ausgebreitet. Die siebente Scene spielt wieder vor des Papstes Kaiphas Thron, über dessen Baldachin ein Teufelchen lauert. Mönche treten jetzt als falsche Zeugen wider Jesus auf, und ihre sauberen Schwestern, die Nonnen, gucken zu Thüren und Fenstern hinein. Dann wird Christus von Mönchen gegeißelt, und Cardinäle schauen zu (Nr. 8); jene pflegen ja sich selbst zu geißeln, wer mag sie also tadeln, wenn sie Christus das Nämliche thun? —

Christ at a pillar heere is scourged by Jewes
In Friers habit, as the Friers use,
To whip themselves; then who can Friers blame
If what themselves haue, they giue Christ the Same. —

Bei der Dornenkrönung (Nr. 9) drückt ein frecher Gesell in der Kutte dem Heiland die Dornen mit einem Meßbuch tiefer in die Stirn, Andere helfen mit Leuchter und Hirtenstab nach, und gegenüber sitzt ein feister Bettelmönch, der dem Gepeinigten aus einem Bierkruge zutrinkt. Beim Eccehomo (Nr. 10) steht ein Bischof dem Pilatus zur Seite und die Menge, die Christi Tod fordert, besteht aus Mönchen und Geistlichen vom niedrigsten bis zum höchsten Rang, deren Mitren und Meßgewänder in scharfem Gegensatz zu Jesu Blöße und seiner Dornenkrone stehen. Als dann Pilatus sich die Hände wäscht, nachdem er das Urtheil gemäß dem Wunsche der geistlichen Herrn gesprochen (Nr. 11), bringt ein Mönch ihm einen Sack voll Lebensmittel zur Belohnung, während Christus von den Pfaffen abgeführt wird, der Papst mit dem Kreuz voran. Diese Rolle führen die Pfaffen auch bei der Kreuztragung (Nr. 12) durch, wo nur derjenige der

kreuz schleppen hilft, ein gutmüthiger Bauersmann ist. Und als Christus am Kreuze hängt (Nr. 13), trägt auch der Schächer zu Linken eine Mönchskutte; die unten stehenden Soldaten sind Bischöfe losterbrüder, und um des Heilands Kleider schlagen sich Priester mit rn und Stäben. Dagegen ist kein Einziger vom Klerus zu sehen, m Erlöser von den Seinen die letzte Ehre erwiesen wird (Nr. 14).

„Heere Christ into his Sepulchre is laid,
But not by those by whome he was betraid,
The Friers and Monkes I meane, for they are fled
Now they haue seene him Crucified and deed.“

dies eine schön componirte Scene von einem völlig ernst-religiösen ter, die gegen die satirischen Bilder vorher und nachher einen kühnen satz bildet. — „Des Papstes Küche“ wird vom Dichter das Fegefeuer t, zu welchem darauf der Heiland niederfährt (Nr. 15); der Teufel hier die dreifache Krone, seine Gesellen sind mit Mönchskutten an-, und über dem Eingang prangt das päpstliche Wappen. Eine gleiche keit des Spottes bricht endlich auch im letzten Blatte los, dessen he Unterschrift so lautet:

„The Souldiers by his Sepulchre do feast,
Attir'd like Monkes, their mead by Nonnes is drest,
Fish and hogges-puddings, some provide the other,
In Sack and Claret drinke to one another.“

e, denen Nonnen zu schmausen und zu trinken geben, halten am Wache, und während ihrer Schwelgereien werden sie nicht gewahr, der ihnen schon der Auferstandene in himmlischer Glorie schwebt.
Sandrart hatte Recht, wenn er hier die Sorgfalt und Meisterschaft ichnung bewunderte. Welche Fülle von Figuren tritt hier im kleinsten e handelnd auf! Dazu sind namentlich die Hintergründe überall von Ausführung und großer Schönheit, mögen sie aus Landschaften oder Renaissance-Architektur bestehen. In höchst origineller Weise ist die zung in eine Winterlandschaft mit kahlen Bäumen, weißen Feldern eschneiten Dächern versetzt. Am schönsten aber ist die Scenerie bei reuztragung, ganz an das Baseler Passionsgemälde erinnernd. Auch lche großartige Stadtmauer-Perspective wie dort, sowie eine hügelige d und eine Burg auf stolzer Höhe. Dazu ist dies Blatt vorzugs-

weise geeignet, um dasjenige in das rechte Licht zu setzen, was wir schon bei Gelegenheit der Grablegung bewunderten, und was uns demnächst auch das Eingangs- und das Schlußblatt recht deutlich zeigen: die Sicherheit, mit welcher Holbein noch mitten in der Satire den vollen Ernst jener Momente aus der heiligen Leidensgeschichte festzuhalten weiß. Der niedersinkende Heiland erinnert hier in Haltung und Auffassung ganz an das großartige Holzschnitt-Blatt des „Christus sub cruce recumbens."*)

Eine ähnliche satirische Stimmung, wenn auch nicht mit dieser Schärfe und Leidenschaft wie in der Passionsfolge, regt sich in einigen kleinen Holzschnitten nach Holbeins Zeichnung. Der im Jahre 1548 erschienene Katechismus des Erzbischofs Cranmer, die Englische Bearbeitung eines Lateinischen Textes, welchem ein Deutscher Katechismus des Justus Jonas zu Grunde lag, enthält eine große Anzahl von Holzschnitten, und darunter einige nach Holbein. Die große Mehrzahl ist entschieden Französischer Arbeit, Feinschnitte in der Art des Bernard Salomon, genannt Petit Bernard, so auch die mehrere Jahre nach dem Tode Holbeins entstandene Rückseite des Titelblattes mit dem Könige Edward VI., der die Dedication des Werkes entgegennimmt. Von Holbein'scher Erfindung sind nur drei Bilder dieses kostbaren und höchst seltenen Buches**). Zunächst Moses auf Sinai, eine treue und gute Copie jener Darstellung, die auf dem Titel der Coverdale'schen Bibel vorkam, und dann zwei Scenen, die Holbein neu entworfen, und von denen er außerdem die erste mit seinem Monogramm, die zweite mit seinem Namen beglaubigt hat***). Jene giebt die Geschichte vom Pharisäer und Zöllner, die in einer Kirchenhalle von einfacher Renaissance-Architektur vorgeht. Christus tritt mit seinen Jüngern ein und weist ihnen den selbstgerechten Pharisäer, der in Mönchskutte und in Mönchstonsur am Altar kniet, während der Zöllner kaum näher zu treten wagt und sich in tiefer Zerknirschung an die Brust schlägt.

Ebenso sind bei dem zweiten Blatt, da der Heiland den Teufel aus dem Besessenen treibt (vgl. die Abbildung), die Schriftgelehrten und

*) Vgl. S. 52.
**) Vgl. Verz. d. Werke, Holzschnitte, Nr. 45—48.
***) Siehe ebenda.

Pharisäer, die an dem Thun des Herrn ein Aergerniß nehmen, als Pfaffen und Mönche gekennzeichnet, in Kutten oder mit Bischofsmützen und größtentheils mit feistem Bauch. Diese Composition, die Holbein mit seltener Leichtigkeit aufgezeichnet, ist bewundernswerth durch ihr dramatisches Leben, und mag auch eine ungeübte Hand das Schneidemesser geführt haben, so erkennt man doch noch immer die bedeutende Charakteristik, welche der Meister trotz des kleinen Maßstabes in Köpfe und Gestalten zu legen gewußt hat. Die Freiheit der Haltung, die Kühnheit der Bewegung in der Gestalt des Besessenen und des Mannes, der ihn hält, sind von einem Stil, wie ihn nur die größten Meister von Rom und Florenz besaßen.



Heilung des Besessenen.

Nahe verwandt, wenn auch noch ungenügender in der Ausführung*), ist ein andrer Holzschnitt, der zu Beginn einer kleinen Englischen Flugschrift reformatorischen Inhalts steht, und der ebenfalls mit dem vollen Namen des Malers versehen ist. Er illustrirt Christi Worte aus dem Johannes-Evangelium: „Ich bin der gute Hirt. Ein guter Hirt giebt sein Leben für die Schafe. Der gemiethete Knecht aber flieht, weil er ein gemietheter Knecht ist und sorgt nicht für die Schafe." Von seinen Jüngern umgeben weist der Herr mit großartiger Geberde auf den ungetreuen Hirten hin, einen Mönch, der seinen Hirtenstab fortgeworfen hat und davonläuft, so schnell als er kann, da der Wolf in die Herde bricht. Diese Gegenüberstellung des guten und des bösen Hirten ist auch in literarischen



Der gute und der schlechte Hirt.

*) Was namentlich die Thiere zeigen. Vgl. den Holzschnitt nach einer Durchzeichnung die ich der Güte von J. Fisher Esq., Oxford, verdanke. — S. Verz. d. W. Passavant Nr. 49.

Producten des Reformationsgeistes beliebt. So singt Conz Leffel in seinem Liede auf Hutten*):

furwar ein gutter hürte
setzt sein seel für sein schaff,
bei dem man frummkeit spürte,
so er nit ligt im schlaff,
thut sich der schefflein fleyssen,
das die wolff sie nit zerreissen,
verderben vnd zerbeissen,
der daglöner der flücht,
so er den wolff nur sücht.

Die Schrift selber „A lytle treatise after the manner of an Epystle wryten by the famous clerk Doctor vrbanus Regius" kam im selben Jahre wie der Katechismus des Erzbischofs Cranmer, 1548, heraus. Die Entstehung aller dieser Holzschnitte, oder mindestens der Zeichnungen, fällt aber offenbar in die Periode, von der wir jetzt reden, in die Jahre, da das Strafgericht gegen das Mönchswesen gerade im vollen Gange war. Damals war ihre Publication, sei es mit jenen Büchern selbst, sei es in anderen Schriften, in Aussicht genommen. Das aber mußte vereitelt werden, als bald nachher die katholisirende Partei, namentlich nach dem Tode der Königinnen Anna Boleyn und Jane Seymour, mehr Einfluß gewann, und Cromwell mit seiner Richtung nicht mehr so entschieden durchdringen konnte wie früher. Im Jahre 1539, noch vor seinem Sturz, nahmen König und Parlament die blutige Bill der sechs Artikel an, wie sie die altgläubigen Bischöfe, an ihrer Spitze Gardiner von Winchester, entworfen. Die Lehre von der Transsubstantiation, die Privatmesse und Ohrenbeichte wurden festgehalten, den Laien wurde der Kelch entzogen, den Priestern die Ehe verboten, aufs neue ward die bindende Kraft der geistlichen Gelübde sanctionirt. Ebenso ward die Einführung der im Auslande gedruckten Bücher streng verpönt, die in England gedruckten Schriften wurden der Censur unterworfen, und sogar das Bibellesen von Seiten der Laien ward wieder beschränkt. — Jetzt konnten Holzschnitte solchen Geistes nicht an die Oeffentlichkeit dringen und ihr Erscheinen blieb daher bis zum Regierungsantritt des neuen Herrschers, als Holbein schon seit mehreren Jahren todt war, hinausgeschoben.

*) Ulrich's v. Hutten Schriften, herausgegeben v. Böcking, II. 596.

Diese drei kleinen Bilder sind sämmtlich von den oben erwähnten Titelblättern sehr verschieden, sind nicht wie diese in Deutschland oder der Schweiz, sondern offenbar in England selbst geschnitten, ebenso wie der früher erwähnte Profilkopf des Sir Thomas Wyat, mit dem ihre Technik die größte Aehnlichkeit zeigt. Holbein, der die echt vaterländische Kunst des Holzschnittes so wohl zu würdigen verstand und zahlreiche Entwürfe für sie gemacht hatte, war jetzt für die Hebung dieser Technik in England thätig. Bis dahin hatte sie es hier noch zu keinen wahrhaft künstlerischen Leistungen gebracht. Man ließ im Auslande arbeiten oder man kaufte auch Holzstöcke von Buchdruckern des Auslandes an. Es waren auch bereits früher zahlreiche Holzschnitte von Holbeins Erfindung, nachdem sie in Basel ihre Dienste gethan, über den Canal gewandert. Was im Lande selbst gearbeitet wurde, war ziemlich roh. Holbein, welcher durch das jahrelang fortgesetzte Zeichnen für diesen Zweck und durch sein Zusammenwirken mit einem Formschneider wie Lützelburger sich das höchste Verständniß der Technik angeeignet hatte, leistete bei diesen kleinen Bildern das Aeußerste was denkbar ist in Aufwendung der einfachsten Mittel zu seinem Zweck, und machte es dadurch auch einem ungeübten Formschneider möglich, seinen Intentionen im Wesentlichen nachzukommen. Fast nur durch die Umrisse, die sehr entschieden und klar sind, ist der Gegenstand gegeben, die sparsamen Andeutungen der Schattirung sind durch einfache Parallellinien versucht und nirgend kommt eine Kreuzschraffirung vor, auf jedes zartere Detail ist verzichtet, und wieviel trotzdem erreicht ist, sogar im Ausdruck der Gesichter, das verdient studirt zu werden.

John Leland, dessen Nänie Wyat's jenen Holbein'schen Kopf enthält, gab unmittelbar nachher eine Schrift heraus, welche gleichfalls einige Holzschnitte nach Erfindungen unseres Meisters aufweist: „Genethliacon illustrissimi Eäduerdi Principis Cambriae“ etc., ein etwas verspätetes Gedicht auf die Geburt des Prinzen von Wales, das 1543 und zwar bei demselben Verleger wie die Nänie, Reinhold Wolfe, erschien. Dieser Drucker war ein Landsmann unseres Malers, nämlich jedenfalls Deutschen Ursprungs und wahrscheinlich zu der berühmten Buchdruckerfamilie in Basel gehörend; da lag es um so näher, daß Holbein zu ihm in Beziehung trat*).

*) Vgl. Detmold, Ueber ein paar Holbein'sche Formschnitte. Archiv für die zeichnenden Künste, II. S. 136 f.

Auf der Rückseite des Titels sieht man zunächst die Devise des Prinzen von Wales, die Worte ICH DIEN unter einer Krone von Straußenfedern, von einer Sonnenglorie umstrahlt [1]). Als Initiale ist hier wie in anderen Drucken Wolfe's ein S mit Curius Dentatus, der die Geschenke der Samniter zurückweist, verwendet [2]). Die Composition des ausdrucksvollen und echt dramatischen Bildchens ist ganz dem früheren Baseler Rathsaal-Gemälde verwandt [3]). In gleichzeitigen Drucken kommt auch noch eine andere Initiale von Holbein, H mit Isaak der den Jakob segnet, vor [4]). Bei diesen Bildern möchte man für wahrscheinlich halten, daß Wolfe sie in seiner Heimat habe schneiden lassen. Ganz unzweifelhaft ist dies vollends bei einem sehr schönen Holzschnitt, dem Druckerzeichen des Reinhold Wolfe [5]). (Vgl. die Abbildung.) Es illustrirt seinen Wahlspruch „Charitas" in anmuthigster Weise durch eine Schilderung der liebevollen Freigebigkeit, die sich durch den Undank nicht stören läßt, mit dem die Welt ihr lohnt. Das Bild vom „Wirthe wundermild" hat Holbein für die Charitas gewählt, vom fruchtbeladenen Apfelbaum, den die Knaben plündern, nicht zufrieden mit dem was er ihnen freiwillig geschenkt hat, — dasselbe Motiv, welches ein bekanntes Gedicht von Friedrich Rückert behandelt. Hier ist die technische Ausführung des Formschnittes zart und charaktervoll zugleich und das Bildchen darf sich dem lieblichen Signet Froschovers, das wir früher kennen lernten [6]), an die Seite setzen. Es kommt auch noch eine Wiederholung dieses Signets, von einem Schild umschlossen, in Drucken Wolfe's vor [7]).



Druckerzeichen des Reinhold Wolfe.

Der schönste Holzschnitt endlich, welcher in dieser Epoche Holbeins nach seiner Zeichnung gemacht wurde, ist ein großes Blatt in Folio, welches die 1548 erschienene erste Ausgabe von Hall's berühmter Chronik

[1]) Passavant 51. [2]) Als Initial dieses Capitels benützt: nach dem Original in R. Weigels Sammlung. P. 52. [3]) Vgl. B. I. S. 300. [4]) S. Verz. d. W. Holzschnitte, 53 b. [5]) Passavant 53. [6]) S. 39. Die gleiche Bemerkung macht Detmold. [7]) 53 a.

schmückt *). Trotz der schönen Copie, welche Dibdin im 3. Bande der Typographical Antiquities gegeben, ist es in der Holbein-Literatur vollkommen unbekannt, verdient aber einen der ersten Plätze unter des Meisters Schöpfungen dieser Art, dicht neben dem großen „Erasmus im Gehäus". Ja der Sockel mit der Umrahmung, welche die Unterschrift „King Henry the eyght" umschließt, ist sogar völlig identisch mit dem Sockel des Erasmus, zeigt dieselben beiden Sirenen-Gestalten, wie wir sie bei jenem sehen, und der Schnitt stammt ohne Zweifel aus Basel.

Die Darstellung zeigt König Heinrich VIII. im Rathe. Wir blicken in ein reiches fürstliches Gemach, die Wände mit Teppichen behangen, welche mit Lilien und Rosen geziert sind; die Decke mit ihren Pendentifs ist ein Meisterwerk der Holzschneidekunst im Renaissancestil, obwohl noch manche gothische Formen, zum Beispiel der flache Eselsrücken oder Tudorbogen darin auftauchen. Prächtig ist auch der Thron des Königs mit dem Baldachin darüber, der sein Wappen trägt. Im Kreise um den Monarchen sitzen seine Räthe, 27 an der Zahl, theils eifrig zuhörend, theils in Nachdenken versunken, theils einander zuflüsternd; und nicht nur die Köpfe, auch die Hände sind höchst ausdrucksvoll. König Heinrich VIII., welcher den seit 1535 üblichen Vollbart trägt, sitzt recht charakteristisch da, mit weit gesperrten Beinen, und in einem reichen, eleganten Anzug, einen Federhut auf dem Haupte. Als Holbein ihn in diesem kleinen Maßstabe so treu und meisterhaft aufzufassen verstand, mußte er schon Gelegenheit gehabt haben, den Monarchen in nächster Nähe zu beobachten.

Ohne Zweifel kam Holbein viel später in den Dienst des Königs als man bisher nach den Berichten der ältesten Biographen anzunehmen pflegte, aber der Termin, an welchem dies endlich geschah, läßt sich nicht mit Sicherheit feststellen. Die erste positive Kunde bringt der im vorigen Capitel angeführte Brief des Dichters Bourbon an Solimar vom Jahre 1536, in welchem er Holbein als Maler des Königs erwähnt. Es fragt sich nun, ob in Ermangelung schriftlicher Zeugnisse sich aus Arbeiten des Künstlers die Ueberzeugung gewinnen läßt, daß er schon früher für

*) Verz. d. Werke Nr. 54 b.

Heinrich VIII. beschäftigt war. Es giebt ein in zahlreichen Copieen verbreitetes kleines Brustbild, dessen Original sich im Museum zu Berlin befindet und das wegen der Aufschrift ANNA REGINA für Anna Boleyn, gemalt von Holbein, gehalten wurde. Es hat aber nicht die mindeste Aehnlichkeit mit den Werken unsers Meisters und es stellt eine ganz andere Persönlichkeit dar, wie die mit Anna Boleyn's Alter nicht stimmende Datirung „1525 Anno Etatis 22“ beweist, nämlich die 1503 geborene Königin Anna von Ungarn. Leider ist dies Gesicht fast allen späteren Abbildungen Anna Boleyn's, selbst ihrem Porträt im „Prince's Chamber“ der Englischen Parlamentshäuser zu Grunde gelegt worden.

Mr. George Scharf, Keeper der Englischen National-Porträt-Galerie, welcher diesen Beweis geführt hat[1]), wies aber zugleich einige bisher noch unbekannte wirkliche Bildnisse der Anna Boleyn nach:

1. Ein lebensgroßes Bildniß in Windsor-Castle, auf welchem ein B an der Halskette der Dame hängt. An Schmucksachen Initialen des Namens anzubringen war, wie wir schon erfahren haben[2]), in England damals gebräuchlich. Die Abgebildete trägt einen Französischen Kopfputz, der das Haar sehen läßt. Ihr feines Gesicht zeichnet sich durch markirte Lippen und scharf gezogene, schöne Brauen über dunklen Augen aus.

2. Ein anderes Miniaturbild im Besitz des Mr. Charles Sackville Bale, das ein mit dem vorigen völlig übereinstimmendes Gesicht zeigt. Es trägt die Inschrift AN° XXV, das würde, wenn man es auf das Alter der Dargestellten bezieht, 1532 ergeben; wenn es aber, wie Mr. Scharf annimmt, auf das Regierungsjahr des Königs, wonach die officielle Zeitrechnung geführt wurde, geht, den Zeitraum vom April 1533—34 anzeigen[3]).

3. Ein Bild ziemlich modernen Ursprungs, das aber mit den beiden vorigen Aehnlichkeit hat und wohl nach einem Originalbilde der Königin gemacht sein kann[4]). Es befindet sich, als Anna Boleyn, im Besitz des Earl of Warwick und hat ein Bildniß ihrer Schwester Marie, früheren Geliebten Heinrichs VIII. und späteren Lady Carey, zum Seitenstück.

---

[1]) Archaeologia vol. XL. London, 1866. p. 81 fg.
[2]) Vgl. S. 238.
[3]) [illegible] diesem Bilde hat der Stich Elstrake's Aehnlichkeit.
[4]) [illegible]en v. Thomson in Lodge, Portaits of Illustrious Personages. Hiermit [illegible] Hart's Stich der Anna Boleyn, Parthey 1342, zu stimmen.

Für das Original zu deren Porträt halten wir nicht, wie Mr. Scharf, ein als „unbekannt" in Hampton-Court befindliches Bild [1]), sondern das ungleich bessere Exemplar in Longford Castle. Lady Mary trägt ein Goldmedaillon mit der Darstellung der Leda mit dem Schwan. Es ist ein anmuthig-jugendliches Gesicht, und auch ein zierliches, hübsches Gemälde, doch hatte wohl Waagen [2]) Recht, wenn er es zu schwach für Holbein hielt.

Von jenen Porträten Anna's könnte als ein Holbein'sches Werk nur das Miniaturbild bei Mr. Bale in Frage kommen. Leider kann ich nicht aus eigener Anschauung über das Original sprechen [3]). Ein genügendes Urtheil auf Grund der Photographie zu gewinnen ist nicht möglich, doch schien mir nach dieser der Charakter des Bildnisses kein solcher, der mit Entschiedenheit auf Holbein hinwiese, wiewohl es auf jeden Fall ein treffliches kleines Werk ist.

Dasselbe gilt von dem einzigen bekannten Porträt des Henry Fitzroy Duke of Richmond, natürlichen Sohnes Heinrichs VIII., der den 22. Juli 1536 im Alter von 17 Jahren starb. Es ist ein Miniaturgemälde, gleichfalls im Besitz von Mr. Bale, das die Bezeichnung trägt:

HENRY DVCK OFF RICHEMOND ÆTATIS SVÆ XV,

also um 1534. Die Aehnlichkeit des Jünglings mit Heinrich VIII. ist unverkennbar [4]).

Dagegen kommt unter den Windsor-Zeichnungen „The Lady of Richmond" vor, seine Gemahlin, die der junge Prinz ganz kurz vor seinem frühzeitigen Tode freite, die Tochter des Thomas Howard, dritten Herzogs von Norfolk. Daß die Benennung richtig ist, zeigt der verschiedentlich als Zierrath ihres Kleides angebrachte Buchstabe R. Es ist ein lieblicher, beinahe noch kindlicher Kopf, ganz von vorn gesehen, mit einem Federhütchen bedeckt; leider hat das Original sehr gelitten. — Auch dies Bildniß weist also auf keine Zeit vor 1536 hin.

---

[1]) Aeltere Nummer: 338. Jetzige Nummer: 584.

[2]) Treasures IV, S. 361. Auf der Rückseite des Bildes ein aufgeklebter Zettel mit der Notiz: The Lady Carye that died with grief for King Edwards Absence.

[3]) Mr. Bale war weder durch meine schriftliche Anfrage, noch durch die Empfehlung eines hochgeachteten Kunstfreundes in London zu bewegen, mir Zutritt zu seiner Sammlung zu gewähren. Dies ist der einzige Fall, in welchem meine Studien in England nicht die freundlichste und bereitwilligste Förderung erfahren haben.

[4]) War wie das vorige 1865 auf der Miniaturen-Ausstellung des South-Kensington-Museums. Von diesem gleichfalls photographisch publicirt.

Mag nun auch möglich sein, daß Holbein schon zur Zeit Anna Boleyn's, vielleicht gegen das Ende derselben, in des Königs Dienst gekommen, so können wir die Geschichte seiner Verbindung mit Heinrich VIII. erst von der Zeit ihrer Nachfolgerin der Königin Jane Seymour beginnen. Und auf jeden Fall hatte der Maler seine Einführung bei Hofe nicht seinem ersten Gönner Sir Thomas More zu danken, sondern wahrscheinlich den Männern der entgegengesetzten Richtung, welche jetzt an More's Stelle getreten waren, vielleicht Cromwell oder Sir Thomas Wyat, die beide während der letzten Jahre Gelegenheit gehabt hatten, seine Kunst zu erproben. Gerade an Wyat zu denken, liegt nahe, denn er war persönlich Heinrichs Günstling und sein Einfluß auf diesen war sprüchwörtlich. Wenn Jemand bei Hofe sein Glück machte, pflegte man zu sagen: Er muß in Sir Thomas Wyat's Cabinet gewesen sein*).

Zur selben Zeit, wo der Künstler den Titel zu Coverdale's Bibel, auf dem der König in seiner neuen Eigenschaft als Haupt der Englischen Kirche abgebildet ist, erfand, besiegelte der Mann, dem Holbein die ersten Erfolge in England zu danken hatte, seine Treue gegen die alte Kirche und ihre Verfassung mit seinem Blute. Ebenso wie Bischof Fisher von Rochester hatte More den Eid auf das Successionsstatut, wie es vom Parlamente angenommen war, verweigert. Zwar die zu Gunsten von Anna's Nachkommenschaft festgesetzte Thronfolge wollte er anerkennen, so weit reiche die Macht des Parlamentes, nicht aber ihre Motivirung durch die Ungültigkeit der Ehe von Heinrich und Katharinen. Diese indirecte Verleugnung der päpstlichen Autorität wies er zurück. In tiefer Erregung rief Cromwell aus, er hätte lieber seinen einzigen Sohn verloren, als diese Erklärung More's erlebt. Aber entweder war jetzt das Successionsstatut werthlos, oder das strengste Verfahren wider seine Gegner mußte vor sich gehen und „die Herbe und Gewaltsamkeit der Begründung einer politischen Satzung auf kirchliche Ideen“ trat in ihrem vollen Umfang zu Tage. Nicht seine Einschließung im Tower und auch nicht das Zögern der Regierung, weiter gegen ihn vorzugehen, nicht die Drohungen, bis

*) Lodge im Text zu Chamberlaine.

zum Aeußersten zu schreiten, und auch nicht die erneuerten Versuche, ihn gütlich zu gewinnen, machten Thomas Morus wankend. Am 6. Juli 1535, nachdem der achtzigjährige Fisher ihm kurz vorangegangen, bestieg er das Schaffot. „Er erlitt den Tod mit einer so lebhaften Vergegenwärtigung des künftigen Lebens, in welchem die Verwirrung des diesseitigen aufhören werde, daß er sein Scheiden aus diesem mit all der Ironie ansah, die ihm überhaupt eigen war*)." Seine Hinrichtung war bei der Lage Englands in dieser Zeit der Umwälzung nicht grausamer und verwerflicher als eben die politischen Bluturtheile es überhaupt sind, aber More's literarischer Ruhm, seine persönliche Bedeutung und die Unantastbarkeit seines Charakters ließen einen Schrei des Unwillens durch ganz Europa gehen.

Aber noch ein blutiges Schauspiel erlebte England bald darauf, welches das vorige an Furchtbarkeit übertraf. Keine Männer, die mit dem Leben abgeschlossen hatten und, um ihrer Ueberzeugung treu zu bleiben, mit Willen und Bewußtsein zu Märtyrern wurden, waren jetzt die Opfer, sondern ein Weib, das mitten in Jugendschönheit und Lebensgenuß, auf dem Gipfel äußerer Herrlichkeit und weltlichen Glanzes vom Verhängniß getroffen ward. Hätte Holbein auf's Neue Todesbilder ersinnen wollen, welch' andere Phantasien würden jetzt noch in seinem Geiste aufgetaucht sein!

Schon im Herbst desselben Jahres, in welchem Anna Boleyn's Krönung und die Geburt ihrer Tochter stattfanden, hatte der König eine gewisse Unzufriedenheit gegen sie blicken lassen**) Jetzt glaubte er sicher zu sein, daß sein im Stillen genährtes und lange zurückgedrängtes Mißtrauen begründet war. Eine kurze Zeit war vergangen, seit Heinrich's verstoßene Gemahlin Katharina den 7. Januar 1836 zu Kimbolton gestorben war. Ihr vom Sterbebette dictirter Brief hatte Heinrich tief ergriffen, Anna Boleyn aber hatte ein gelbes Kleid statt des befohlenen Traueranzugs angelegt. Wenige Monate später, den 1. Mai, fand das jährliche Fest mit großem Turnier zu Greenwich statt, wobei der Bruder der Königin, George Boleyn Lord Rochford, unter den Ausforderern, Sir Henry Norris unter den Vertheidigern waren. Mitten im Turnier springt der König auf, zum Erstaunen der Anwesenden, und reitet mit kleinem Gefolge nach Westminster ab. Am nächsten Morgen werden Rochford und Norris, wenige Stunden später die Königin selbst in den

*) Ranke I. S. 199. f.
**) Ranke I. S. 216. — Das Folgende nach Froude II cap. XI. — Stow.

Tower geführt, zu Schiff, denselben Weg, den sie drei Jahr vorher mitten unter Glanz und Jubel zurücklegte. Vor einem Tribunal, zu dessen Mitgliedern die an Rang, Stellung und persönlichem Werthe höchststehenden Männer des Reiches erlesen waren und dem ihr eigener Oheim, der Herzog von Norfolk, präsidirte, stand sie, der Untreue angeklagt, und ward verurtheilt. Generationen haben über Anna's Schuld oder Unschuld gestritten. Es ist unmöglich, Alles für erdichtet zu halten, dessen die Anklage sie zieh, aber nur um so stärker muß das Mitleid mit ihrem Schicksal sein. Nie hat ein Dichter so Erschütterndes ersonnen, als jene Scenen im Kerker, in welchen ihre Aufregung sie Reden führen ließ, die an Wahnsinn grenzen, und die Verzweiflung des unglücklichen Weibes bald in Jammer und Todesangst, bald in eine Lustigkeit, die noch weit entsetzlicher, ausbrach. Am 19. Mai ward sie auf den Rasenplatz im Tower hinabgeführt, um „den guten Herrn zu empfangen", und der Henker von Calais schlug ihr Haupt auf Einen Schlag mit dem Schwert ab. — Am nächsten Tage heirathete der König Lady Jane, Tochter des Sir John Seymour, und am Pfingstfest ward sie öffentlich als Königin gezeigt.

Die Exemplare der vor wenigen Monaten im Drucke beendigten Coverdale'schen Bibel waren nur theilweise ausgegeben. Jetzt ließ der Herausgeber bei den noch vorhandenen seine Widmung an den König vernichten, in welcher die Worte vorkamen: „Euer theuerstes rechtmäßiges Weib, die allertugendhafteste Fürstin Königin Anna." Die neue Widmung, mit welcher er später das Werk in die Welt gehen ließ, war völlig gleichlautend, nur daß die „theuerste rechtmäßige Gemahlin" Jane genannt wurde. Diese Fassung finden wir in den meisten noch vorhandenen Exemplaren des seltenen Buches.

XI.

In des Königs Dienst. — Stellung und Verpflichtungen der Hofmaler. — Die Porträtmalerei an den Höfen. — Vorliebe der Engländer für das Bildniß. — Holbein bleibt von jetzt an wesentlich auf dies Feld beschränkt. — Das Wandbild zu Whitehall — der Carton — die Zeichnung in München. — Porträte Heinrichs VIII. nach diesem Vorbilde, sowie vor und nach Holbeins Zeit. — Sein Kopf beim Earl of Spencer. — Bild der Jane Seymour in Wien. — Verschiedene Damenporträte. — Lord und Lady Vaux. — Sir Richard Southwell in Florenz. — Lady Rich. — John Russel. — Verschiedene Bildnisse der Windsor-Sammlung: Staatsmänner, Landedelleute, Hofleute. — Sir Nicholas Carew. — Das Porträt Morett's in Dresden.



etzt war Holbein Hofmaler. Während des ganzen Mittelalters pflegten die Fürsten und großen Herrn ihren Maler zu haben, welcher in dauernder Verbindung mit ihrem Hofhalt stand, mit unter das Hausgesinde gehörte, und in diesem sogar seine Stelle recht weit unten fand, mit Stallknechten, Küchenjungen, Apothekern in einem Athem genannt ward. *) Allmälig hob sich die Stellung der Künstler, mit dem Aufschwung ihrer Kunst wuchs auch ihr persönlicher Werth in den Augen ihres Herrn, die Maler traten zu den Fürsten nicht selten in vertrautere Beziehungen, und um einem solchen Verhältniß auch einen gebührenden Ausdruck zu geben, wurde ihnen häufig der Rang und Titel eines Kammerdieners (varlet de chambre) verliehen, einer Ehre, die sie mit Dichtern, Musikern, ja oft auch mit den Hofnarren theilten. Gegen früher war dies ein großer Fortschritt, obwohl noch immer die Künstler recht bescheiden gegen die ganze

*) Ueber die Stellung der Maler an den Höfen: Le Comte De Laborde. La Renaissance des arts à la cour de France. Paris 1850. I. S. 38 ff.

Reihe der geistlichen, ritterlichen und politischen Bediensteten am Hofe zurücktreten mußten. Das war die Stellung eines Jan van Eyck am Hofe zu Burgund, das war auch noch die Stellung der Maler an den nordischen Fürstenhöfen des 16. Jahrhunderts, der drei Clouet im Dienste der französischen Monarchen und ebenso, am Englischen Hofe, Holbeins, der von nun an den officiellen Titel: „Servant to the Kings Majesty" führte.

Und was hatte er in solcher Stellung zu thun? In dieser Beziehung waren die Fortschritte gegen das Mittelalter noch weit geringer als hinsichtlich des Ranges. Die Maler waren und blieben nicht mehr und nicht minder als ein Factotum für Alles, was sich irgend mit dem Pinsel machen ließ. In Prunkgemächern und Schlafzimmern, in Haus und Hof, in Pferdestall und Küche hatten sie bald dies bald jenes herzurichten, zu decoriren, anzustreichen, die Möbel und den Hausrath, die Wappenbilder und Paradeschilde, die Wimpel und Flaggen der Schiffe, die Sättel der Pferde, selbst die Kuchen, die auf die Tafel kamen. Ebenso wurde ihr Talent und ihre Geschicklichkeit, ihre Erfindung wie ihre Hand für die Inscenirung von Festlichkeiten, für Augenblicksdecorationen, Schaustellungen und Prunkaufzüge in Anspruch genommen. Allen Launen und Einfällen ihres Herrn mußten die Hofmaler zu Gebote stehen, Kleinigkeiten nahmen ihre Zeit in Anspruch, an tausend unwichtige und vergängliche Dinge mußten sie ihre Begabung und ihre Kräfte verschwenden.

Ein Zweig künstlerischer Thätigkeit hatte sich aber seit Anfang des 15. Jahrhunderts entwickelt, welcher dem Hofmaler wirkliche Befriedigung gewährte, ihm nach all jener Zersplitterung die Gelegenheit bot, seine Kraft zu sammeln und wahrhaft als Künstler, nicht als Handwerker zu schaffen: das Porträt. Dies ward in immer höherem Grade bei den Höfen beliebt, ward ein Zeitvertreib, eine Modesache, ein Luxusgegenstand. Bildnisse entstanden in allen denkbaren Formen, in mancherlei Technik und in mancherlei Größe, bald als Kopf- oder Brustbild, bald in ganzer Figur, wurden in Oel auf Holztafeln verschiedenen Formates, in Miniatur auf Kartenblättchen, in Fresco an die Wand gemalt. Man sah sie in Lebensgröße und selbst in colossalem Maßstab, noch häufiger aber in kleinerem Format. In diesem Falle bildeten sie tragbare Gegenstände*), welche leicht mit den Besitzern den Ort wechseln konnten; kleine Oelbilder wurden oft in runden Holzkapseln bewahrt, Miniaturgemälde aber häufig in reicher

*) Comte De Laborde S. 67.

Fassung von Gold und Juwelen an Halsketten und Armbändern als Schmuckgegenstände getragen. Endlich kamen, namentlich in Frankreich, Bücher mit gezeichneten Porträten in Gebrauch, die, wie ein heutiges Album, zum Blättern und Anschauen dalagen. Porträte wurden gemalt zum Zwecke äußerer Repräsentation, zur Freude und Erinnerung für die Familie, zu Geschenken, mochten diese nun Gunstbezeigungen der Vornehmen oder Freundschaftsgaben, Huldigungen und zarte Andenken sein.

Jene Rolle eines künstlerischen Factotum hatte Holbein indessen unter etwas gemilderten Bedingungen durchzuführen. Heinrich VIII., wie wir früher sahen*), hatte noch eine große Zahl anderer Maler in seinen Diensten, denen in dieser Beziehung das gröbste Stück Arbeit zufiel. Das eigentliche Anstreicher- und Decorateur-Geschäft war Sache des angestellten sergeant painter, damals also des Engländers Andrew Wright. Von der Sorge für die allergewöhnlichsten Kunstbedürfnisse von Haus und Hof befreit, konnte Holbein sich vorzugsweise dem Bildnißmalen zuwenden. Ward er noch außerdem in Anspruch genommen, so hatte er nicht die ausführende Hand, sondern nur den erfindenden Geist zu leihen, der bei den verschiedenartigsten Arbeiten der Kunstindustrie zu Rathe gezogen wurde. Diese beiden Arten künstlerischer Production erschöpften seine Thätigkeit am Hofe, eine dritte gab es jetzt für Holbein nicht.

Doch auch schon ehe er in den Dienst des Königs trat, hatte Holbein in England fast nur Porträte zu malen. Dies war schon bei seinem ersten Besuch in den Jahren 1526 bis 1529 der Fall gewesen, und als er während seines zweiten Aufenthaltes einmal dazu kam, figurenreiche Compositionen größeren Stils zu schaffen, da boten ihm nicht Engländer, sondern seine eigenen Landsleute, die Hansa-Genossen, hiezu Gelegenheit. England hatte die Bildnißmalerei, mochte sie durch fremde oder heimische Kräfte geübt werden, schon früh gepflegt. Noch bewahrt die Westminster-Abtei das gleichzeitige Bildniß Richards II., welches erst kürzlich aus der späteren Uebermalung hervorgeholt worden ist. Als der neuere Aufschwung einer einheimischen Malerei begann, leisteten die ersten Künstler, Sir Joshua Reynolds, Gainsborough, Romney, ihr Bestes im Porträt. Vorher hatten zu allen Zeiten Künstler anderer Länder in England einen ausgedehnten Wirkungskreis als Bildnißmaler gefunden. Was Holbein am Hofe Heinrichs VIII. war, das war ein Jahrhundert später, am Hofe

*) S. 166.

Karls I., van Dyck. Auch dieser hatte in der Heimath religiöse und mythologische Compositionen voll Feinheit des Geschmackes und zarter Empfindung gemalt, in England aber blieb er lediglich auf die Bildnißmalerei beschränkt. Bei van Dyck wissen wir sogar, daß dieser glänzende, aber eingeengte Wirkungskreis ihm auf die Dauer nicht genügte. Als sein Wunsch, den Festsaal zu Whitehall zu malen, nicht in Erfüllung ging, als der Versuch, sich zu Paris durch Ausschmückung der Louvre-Galerie erholen zu dürfen, erfolglos blieb, trugen diese fehlgeschlagenen Hoffnungen dazu bei, ihm vor der Zeit ein Grab zu bereiten.

Freilich müssen wir uns hüten, anzunehmen, in England habe zu Holbeins Zeit jeder Sinn für Kunstschöpfungen anderer Art gefehlt. Als er den dortigen Boden betrat, hatte zunächst die Kirche keineswegs, wie gleichzeitig in Deutschland, aufgehört, die Kunst in ihren Dienst zu nehmen; und daß auch die Malerei für das Haus und für die Privatansprüche der Großen sich auf höchst mannigfaltigen Gebieten bewegen konnte, lehrt ein Blick auf das Inventar der Kunstwerke, welche Heinrich VIII. im Palast zu Westminster besaß *). Wie zahlreich sind hier die Gemälde religiösen Inhalts, aus dem Alten Testamente, mit Adam und Eva beginnend, und aus dem Neuen, von Christi Geburt und der Anbetung der Könige bis zur Grablegung des Herrn, da finden wir Madonnenbilder, heilige Familien, die heilige Anna mit ihrer ganzen Sippe, den verlorenen Sohn, Maria Magdalena, den Tod Johannes des Täufers, St. Hieronymus mit dem Todtenkopf und wiederholt namentlich den Landespatron St. Georg. Kaum minder häufig aber kommen allegorische, historische und antik-mythologische Darstellungen vor: die nackte Gestalt der Wahrheit, Todesphantasien von verschiedener Art, die Belagerung von Pavia, „die Geschichte von Orpheus mit mancherlei seltsamen Thieren und Ungeheuern," und besonders beliebt scheint die „Lucretia Romana" gewesen zu sein. Auf 178 Nummern kommen 63 Porträte. Aehnliches ergiebt sich aus den Rechnungsbüchern **), in welchen die Gegengaben für Neujahrsgeschenke an den König verzeichnet stehen. Der Italienische Maler Antonio Toto hatte zu Neujahr 1539 dem Monarchen „a depicted table of Calomie," das heißt eine Darstellung der Verläumdung des Apelles, und 1541 „eine Tafel mit der Geschichte vom König Alexander" überreicht.

*) Wornum, Appendix p. 379 f.

**) Vgl. Haushaltsrechnungen, Beilage V.

Die einzige Neujahrsgabe Holbeins dagegen, die wir erwähnt finden,
wieder ein Porträt, das Bild des kleinen Prinzen von Wales. Wie
es, während andre Künstler Gelegenheit, Aufmunterung und Lohn
den, wenn sie biblische, mythologische, historische Darstellungen malten,
Holbein nicht nur auf Bestellung hin, sondern auch da, wo er sich
Gegenstand selbst wählen konnte, allein beim Bildnißmalen blieb?
s Porträt war nicht die einzige Kunstgattung, für welche man in
gland Sinn hatte, wohl aber war es diejenige, welche man weitaus am
hsten stellte. Und so fiel dies Gebiet dem besten Meister zu.

Diese Vorliebe für das Bildniß ist vielleicht eine Einseitigkeit und
schränktheit des Englischen Kunstgeschmackes, aber sie hat zugleich ihren
en Grund im Wesen der Nation. Sie entspricht jener richtigen Schätzung
n persönlichen Werth des Menschen, jener vollen Würdigung der indi-
uellen Selbständigkeit, welche eine so bedeutende Seite des Englischen
tionalcharakters bildet. Mochten es nun auch in erster Linie keine
stlerischen Gründe sein, welche jene Geltung der Porträtmalerei be-
gten, so kann man doch behaupten, daß in Holbeins Zeit auch künstlerische
ünde dazu kamen. Was mußte einer Nation wie die Englische, die
mals noch ganz an den künstlerischen Stil des Mittelalters gewöhnt
r, beim Anblick von Kunstwerken modernen Geistes den größten Ein-
ck machen? Natürlich dasjenige, was der Kunst des Mittelalters am
isten fehlte: nicht das Aussprechen schöner Empfindungen und tiefsinniger
danken, nicht das Entfalten einer reichen Phantasie, sondern die Fähigkeit
Künstlers, eine bestimmte natürliche Erscheinung ganz und ungetrübt
zu sehen, wie sie ist, und eine solche Herrschaft über die künstlerischen
ittel, daß er Alles so, wie er es sieht, in Farben auf die Bildfläche zu
bringen vermag. Die Geschichte lehrt uns, daß immer das Porträt
jenige Kunstgattung bleibt, welche am klarsten und sichersten darthut, in
weit ein Künstler oder eine ganze Epoche der darstellenden Mittel Herr
worden ist.

Von unserm Standpunkte daher sind wir wohl berechtigt zu beklagen,
ß Holbein bei dem Reichthum und der Vielseitigkeit seines Geistes auf
s eine Feld beschränkt blieb; wollten wir aber einen Schritt weiter
hen und ihn selbst deshalb bedauern, so würde das eine unrichtige
ffassung sein. In materieller Hinsicht fand er ohne Zweifel beim
ldnißmalen am meisten seinen Vortheil. Auch in Deutschland stand es
n höchsten im Preise, und Holbein hätte es sicher am liebsten betrieben,

wenn es nur mehr Leute gegeben hätte, welche in diesen knappen Jahren soviel übrig hatten, um sich von ihm malen zu lassen. Wir citirten früher*) die originelle Supplication von Hans Bock aus dem Jahre 1579, in welcher die Stelle vorkommt, daß „ein conterfeht eins iedlichen menschens zwehmol so vil costett, als ein derglichen groß vnconterfehen gemeld verkaufft werden mag.“ Ein gleiches Verhältniß bestand sicher in England.

Ebenso haben wir auch keinen Grund, anzunehmen, daß diese Thätigkeit für Holbein innerlich unbefriedigend gewesen sei. Die zuverlässigste Quelle, seine Arbeiten selbst, beweisen das Gegentheil. Schon in seiner Jugend hatte Holbein Bildnisse gemalt, welche sich neben dem Besten zeigen können, was die Deutsche Porträtmalerei geschaffen hat. Nur an das Bild Amerbachs brauchen wir zu denken. Seit er aber nach England gekommen war, machte er immer noch Fortschritte, und was er in des Königs Dienst geschaffen, geht über die bisherigen Leistungen hinaus. Das Goethe'sche Wort: „Erst ins Weite, dann zu Schranken“ sehen wir erfüllt. Aus den weitesten Gebieten hatte Holbeins Phantasie sich Stoffe geholt und diese ebenso neu wie großartig gestaltet, die kühnsten Höhen religiöser, idealer, historischer Malerei hatte er erreicht. Jetzt, in der Zeit seiner höchsten Reife begnügt er sich mit einem engen Felde, dem Porträt, aber in dieser Beschränkung zeigt er Alles was er besitzt, nicht blos die Meisterschaft in technischer Beziehung und die vollendete Geschmacksbildung im Sinne der Renaissance, sondern auch die Höhe seiner geistigen Auffassung, seinen großen historischen Stil. Durch das Bildniß geht der Weg zur eigentlichen Geschichtsmalerei im modernen Sinne, die wesentlich auf psychologischer Auffassung beruht und zur Schilderung dramatischer Momente nur dann befähigt ist, wenn sie eine bestimmte historische Persönlichkeit in ihrem Charakter, ihren Leidenschaften, ihrem Willen darzustellen und zum Träger der Handlung zu machen versteht. Vor Holbeins Bildnissen lernt man das empfinden, denn diese haben sich für uns, um so zu reden, zu Geschichtsbildern ausgewachsen. Holbein faßte die Personen, die er malte, nicht in einer besonderen Situation und Stimmung, sondern im ruhigen Beharren, im vollen Gleichgewicht ihres Wesens auf, aber er offenbart uns dieses so bedeutsam, daß wir die Menschen, deren Namen die Geschichte kennt, in den Momenten zu sehen glauben, in welchen sie ihre Persönlichkeit am vollsten einsetzten, ihre entscheidenden Entschlüsse

*) Bd. I. S. 305. Anm.



Heinrich VIII. und sein Vater.

Karton zum untergegangenen Wandbilde für Whitehall (Hardwick).

en, ihre großen Thaten vollbrachten. Er tränkt das Bildniß „so ganz dem Mark des historischen Geistes, der zugleich ganz Fleisch wird im ividuum, daß in diesen Werken die Geschichte selbst athmet und lebt, das einzelne Bildniß vor uns aufthaut, die sprechenden Lippen mit fein beredten Mundwinkeln öffnet, mit den hingeschiedenen Zeitgenossen ammentritt, und gegenwärtig wie im Drama das Schauspiel erneuert, en Vorhang längst gefallen ist*)“.

Um als Beleg für diese Worte zu dienen ist keine Schöpfung Holbeins igneter, als das erste große Hauptwerk, welches er im Dienst des igs ausführte, ein Wandbild in dem sogenannten Privy Chamber zu loß Whitehall. Das Schicksal, welches gerade diejenigen Schöpfungen beins getroffen, die als die Spitzen seiner Thätigkeit dastanden, hat h das Whitehall-Bild nicht verschont, so wenig wie die Luzerner adengemälde, das Haus zum Tanz und die Wandbilder des Rathses zu Basel, das More'sche Familienbild, die Triumphe des Reichms und der Armuth. Es ging Anfang des Jahres 1698 beim großen ande des Whitehall-Palastes zu Grunde, und wir müssen uns glücklich isen, daß König Karl II. dreißig Jahre vorher eine kleine Copie danach ch den Niederländischen Maler Remigius von Leemput hatte anigen lassen, wohl weil der Zustand des Originals damals besorgnißgend war**). Diese Copie, in Hampton Court bewahrt, ist auch von rtue gestochen.

Noch kostbarer aber ist ein Stück des Originalcartons, das sich im itz des Herzogs von Devonshire auf dem Landsitz Hardwick Hall ndet. Es zeigt uns die Bildhälfte links vom Beschauer und ist kühn dem Pinsel in schwarzer und weißer Leimfarbe ausgeführt, sehr ver den von der Art, in welcher heut manche berühmten Meister ihre tons zeichnen; für Holbein war dieser Carton eben nicht Selbstzweck und ihm es nicht darauf an, mit demselben eine elegante Wirkung zu erreichen,

*) Der Verfasser konnte es nicht unterlassen, hier mit den treffenden Worten F. er's (Aesthetik III. S. 677) zu reden.

**) Wie aus Patins Notiz hervorgeht. Vgl. die folgende Seite. Leemput erhielt 150 £ eine Copie, wie Walpole berichtet. Dieselbe war 1866 auf der Porträtausstellung.

sondern er machte ihn nur zu praktischem Gebrauch beim Freskomalen. Alle Umrisse sind denn auch durch die Nadelstiche durchbohrt, mit welchen sie auf die Mauer übertragen wurden. Die Zeichnung, in den Gestalten wie in der Architektur, ist streng, fest und kühn, der Eindruck hat nichts Bestechendes, aber ist imposant. Auf der Porträt-Ausstellung von 1866 konnten wenig Werke sich damit messen*)

Das Gemälde befand sich an der Fensterwand, wie aus einer Notiz von Charles Patin hervorgeht**). Links und rechts von dem Fenster, das in die Composition in ähnlicher Weise hineinragt wie wir es bei mehreren Bildern aus Raffaels Stanzen sehen, und das in Leemputs Copie durch eine Art Piedestal mit Lateinischen Inschriften ersetzt ist, stehen die beiden Hauptfiguren, Heinrich VIII. und die Königin Jane Seymour; einige Stufen höher die Eltern des Königs, Heinrich VII. und Elisabeth von York. Der Fußboden ist mit schön gemusterten Teppichen bedeckt, die Scenerie bildet eine stattliche Halle aus buntem Marmor, mit reich verzierten Pfeilern, Nischen und kräftigen Gesimsen, oben offen, so daß der blaue Himmel hineinschaut. Das reiche architektonische Detail in Kapitellen, Friesen und Pilasterfüllungen ist durchgängig voller Geist und Charakter gezeichnet, bei großer plastischer Fülle dennoch maßvoll, im edelsten Italienischen Stil, den Holbein hier so sicher und ohne die leiseste Schwankung handhabt, wie es die Baukunst des sechszehnten Jahrhunderts weder in England noch in Deutschland sonst gethan hat. Der Carton zeigt im Friese eine männliche und eine weibliche Gestalt, welche in Laubgewinde ausgehen und ein Täfelchen mit den Initialen des Königs und der Königin halten, H und I, durch einen Liebesknoten verbunden. In Leemput's Copie dagegen ist die Tafel mit den Buchstaben AN. DŌ gefüllt, denen andererseits die Jahrzahl 1537 entspricht.

Die Haltung der beiden Königinnen ist ruhig und gemessen. Für

---

*) Vgl. die Abbildung, nach der großen Photographie durch Herrn Max Lohde gezeichnet. Scheinen die Köpfe vielleicht am wenigsten befriedigend, so kommt dies daher, daß sie am meisten gelitten haben, in der Photographie also am undeutlichsten waren.

**) Relations historiques. Basle 1673. p. 211 f. (Whitehall): Dans l'antichambre du Roy il y a sur le pignon de la croisée de la main d'Holbein, le portrait d'Henry huit et des Princes ses enfants, dont le Roy a fait tirer une excellente copie, pour en estendre la posterité, s'il faut ainsi dire, et n' abandonner pas une si belle chose à la fortune des temps. — Daß Patin den Gegenstand verkehrt beschreibt, darf uns ebenso wenig bei ihm wundern, wie bei Sandrart uns Aehnliches auffällt.

Züge und Costüme der Elisabeth von York und ihres Gemahls haben ältere Porträte die Vorbilder geliefert. Heinrich VII., bartlos, mit langem Haar und in einem weiten, hermelinbesetzten Obergewande, das bis auf die Füße herabwallt, erscheint hier ganz wie ihn Ranke in wenigen Worten schildert *): „Ein hagerer Mann, von ziemlich hohem Wuchs, dessen Angesicht die Spuren der Stürme trug, die er bestanden hatte; in seiner Erscheinung machte er mehr den Eindruck eines hohen Geistlichen als eines ritterlichen Königs; .... er erschien allezeit gelassen und nüchtern, wortkarg und doch leutselig."

Ein schärferer Gegensatz als zwischen Vater und Sohn läßt sich kaum denken; schon in der Tracht spricht er sich aus; Heinrich VII. erscheint würdig aber schlicht, Heinrich VIII. in einem prunkvollen Costüm, das von Stickereien, Gold und Juwelen strotzt, was alles die Künstlerhand ebenso sorgsam wie die architektonischen Verzierungen vollendet hat. Beim Vater ist Alles Vorsicht und Zurückhaltung, beim Sohne stolzes und bewußtes Hervortreten. Es ist als käme es ihm darauf an, die ganze Wucht und Größe seiner Figur zu präsentiren, seine starken Waden und die fast unheimliche Breite der Schultern, welche durch die bauschigen Aermel noch vermehrt wird. Bei Heinrich VIII. sehen wir kein Standbein, auf welchen die Last des Körpers vorzugsweise ruht, sondern er steht mit gegrätschten Beinen, auf beiden zugleich. Schon diese Art des Dastehens, zu welcher die Haltung der gegen die Seite gestemmten rechten Hand und das Greifen seiner Linken nach dem Dolchgehänge, kommen, bezeichnet den ganzen Menschen. Sie zeigt, wie fest, aber auch wie vermessen bis zur Frechheit er den Boden behauptet, auf dem er Fuß faßt, ohne eine Gefühlsregung zu kennen und eine Rücksicht zu achten. Wir erblicken die mächtige Herrschernatur, die ihren Willen bestimmt und gewaltsam durchzusetzen verstand, die durch ihren persönlichen Eindruck die ersten Geister und Charaktere an sich zu fesseln, trotz Härte und Blutvergießen echt volksthümlich zu sein wußte. Aber ebenso klar treten uns die kalte Selbstsucht, die nie einen lebenden Menschen anders denn als ein Werkzeug ansah, das maßlose Gefühl der eigenen Machtvollkommenheit, und auch die brutale Selbstgefälligkeit wie die Launenhaftigkeit Heinrichs entgegen. Man betrachtet seine Erscheinung in diesem Bilde wie in der Geschichte „mit einer Mischung von Abscheu und Bewunderung **)."

*) Englische Geschichte I. S. 136. **) Ranke I. S. 224.

Holbein bewies hier, daß er im Stande war, auch Aufgaben der Bildnißmalerei in wahrhaft monumentalem Stil zu lösen. Dies ist das „overheerlijk Portret" Heinrichs, von dem van Mander sagt, es sei „zo wel getroffen, dat het den beschouwer met verbaastheid *) aandoet"; denn es scheine zu leben, und das Haupt und alle Glieder sich natürlich zu bewegen. Doch nicht blos er nennt es ein Werk, das seinen Meister preist, nicht blos die Künstler wissen es zu würdigen, sondern wir finden es zum Beispiel im Bericht über die Reise des Herzogs Johann Ernst zu Sachsen, Jülich, Cleve und Berg, der 1613 in England war, erwähnt. „Hierauff wurden Ihro fürstliche Gnaden ins Königs Gemach geführet, war klein, aber doch mit schönen Tappezereyen allenthalben behenget, In solchem stunde Henrici VIII. vnd seines Vatern Henrici VII. Bildnüs in gantzem stande. Werden vor sonderliche Kunststück gehalten, vnd sollen dergleichen Stück in Engelland nicht zu sehen seyn."

In der Ausführung wich der Meister, wie Leemput's Copie lehrt, vom Carton bei manchen Einzelnheiten des Anzugs und auch beim Gesicht König Heinrichs VIII. ab, das sich im Gemälde nicht zu drei Vierteln, sondern ganz von vorn zeigte. Die Studie zu Heinrichs Kopf in dieser Ansicht befindet sich auf dem Kupferstichcabinet zu München **). Sie ist ganz nach Art der Windsor-Zeichnungen ausgeführt, in schwarzer Kreide unter Anwendung von Rothstift, auf gelb-röthlichem Papier. Auch läßt das Blatt, das etwas gelitten hat, noch Spuren aufgesetzter weißer Lichter sehen. Der Eindruck des Gesichts ist hier noch imposanter als beim Carton. Ein großartigeres Bildniß Heinrichs VIII. existirt nicht.

Der Typus des Whitehall-Bildes wurde für die nächsten Jahre fast durchgängig den oft wiederholten Porträten Heinrichs VIII. zu Grunde gelegt. Noch vor dieser Zeit ist ein Bildniß des Königs in Hampton Court ***) entstanden, das fälschlich Holbein genannt wird und in der Malerei eher Französischen Einfluß zu zeigen scheint. Hier hält Heinrich ein Schriftband mit den Worten aus dem Schluß des Marcus-Evangeliums: „Ite in mundum universum et predicate Evangelium omni creaturae." Dies weist offenbar auf die Zeit hin, da Heinrich zuerst Englische Ueber-

*) Bestürzung.

**) Dies wie die meisten Hauptblätter unter den Münchener Handzeichnungen ward erst von Herrn J. H. von Hefner-Alteneck, als er Conservator des Kupferstichcabinettes wurde, unter dem Ausschuß gefunden. Die Photographie giebt davon keinen rechten Begriff.

***) Halbe Figur. — National-Porträt-Ausstellung 1866, Nr. 124.

ßungen der heiligen Schrift gestattete, also 1535 oder 1536, und dazu mmt auch das noch jugendlichere Aussehen des Königs, der indeß schon n Bart trägt. Nun folgt der Zeit nach eine große Anzahl von Bildssen des Monarchen, welche durch ganz England und auch in andern ndern verbreitet sind, natürlich fast sämmtlich mit dem großen Namen olbein beehrt werden aber weiter nichts sind als theils gleichzeitige, theils ätere, bald mehr, bald minder treue, theils gut, theils handwerksmäßig sgeführte Copien des Wandbildes in Whitehall. Dieses selbst und nicht r Carton ist der Ansicht des Kopfes zu Grunde gelegt, der sich überall n vorn zeigt. Unter den Copien, die wir kennen ist diejenige, welche Kr. Henry Danby Seymour besitzt[1]), lebensgroß und in ganzer Figur, m Original am treuesten, sogar in der Farbe des Anzugs; im Hintergrunde ist zur Architektur ein Vorhang gefügt. Es ist eine tüchtig gemalte leichzeitige Wiederholung, welche seit den Tagen der Königin Jane Seymour als ein Geschenk Heinrichs VIII. in der Familie sein soll. Der Earl of Yarborough besitzt eine Wiederholung in halber Figur, auf rünem Grunde, welche künstlerisch noch höher steht. Die Ausführung des nzugs von Goldstoff mit Juwelenschmuck ist nicht sorgfältig, dagegen sind opf und Hände gut. Auch von diesem Bilde wird behauptet, daß es inem Ahnen des Herzogs von Heinrich VIII. geschenkt worden sei[2]). Zwei Porträte in halber Figur aus Windsor[3]), ein andres im Besitz des Viscount Galway[4]), ein ziemlich geringes in ganzer Figur im St. Bartholomew's Hospital zu London, sind andere Beispiele aus den zahlreichen Wiederholungen dieses Typus. Eine sehr schöne, freiere Nachbildung von echter Künstlerhand, deren Stil aber von Holbein völlig abweicht und eher flandrischen Einfluß zeigt, befindet sich im Schlosse Petworth. In diesem Gemälde zeigt sich der König ebenfalls lebensgroß und in ganzer Figur, aber der Anschluß an das Original ist nicht genau, besonders n Anzug; Heinrich trägt ein Kleid von Silberstoff und einen blaummtenen Mantel mit Hermelin. Auch hier bildet Architektur den Hintergrund.

Einige Jahre später kam ein andrer Typus für das Bildniß Heinchs auf, dessen Original wahrscheinlich das Gemälde beim Earl of

[1]) National-Porträt-Ausstellung. Nr. 144.
[2]) Waagen. Treasures, IV. S. 67.
[3]) National-Porträt-Ausstellung. Nr. 77. 109.
[4]) National-Porträt-Ausstellung. Nr. 118.

Warwick zu Warwick Castle[1]) ist. Es galt früher für Holbein, eine Benennung, die selbst der Eigenthümer seit neuerem Widerspruch hat fallen lassen[2]). Der künstlerische Stil hat in der That auch mit Holbein keine Aehnlichkeit. Die Behandlung des Anzugs ist ohne seine Feinheit und Sorgfalt. Kopf und Hände sind recht gut. Das Bild gehört offenbar den letzten Jahren des Königs an, Haar und Bart beginnen grau zu werden, das Gesicht ist noch fetter und aufgeschwemmter wie früher, und auch das Costüm ist ein späteres. Es giebt danach zahlreiche Copien, eine, dem Herzog von Manchester gehörend, war auf der Porträt-Ausstellung[3]) Eine andere befindet sich im St. Bartholomew's Hospital, Kniestück und auf Leinwand, mit der Bezeichnung:

ANNO DNI. ÆTATIS SVÆ
1544 55

Heinrich war den 28. Juni 1491 geboren, also stimmen die beiden Daten nicht miteinander. Falls aber auch nur Eine Angabe, Alter oder Jahrzahl, richtig ist, deutet dies schon auf eine Zeit, zu welcher Holbein nicht mehr lebte. Es verdient beachtet zu werden, daß ein Bild im Besitz des Marquis of Bute, nach Waagen[4]) ganz dem Porträt in Warwick gleich nur in der Ausführung weniger vollendet, das Benennung „Hornebaud" trug. Wenn ein später fast völlig vergessener Name an einem Kunstwerke haften geblieben ist, kann das kaum ohne Grund sein. Lucas Hornebaud starb 1544.

Ein Oelbild des Königs von Holbeins Hand haben wir überhaupt nicht gesehen, weder in England noch außerhalb. Dagegen giebt es ein Miniaturbild von ungewöhnlicher Größe (über 10 Zoll hoch), bei welchem wir nicht zweifeln, daß es eine eigne Arbeit des Meisters ist. Es ist im Besitz des Earl of Spencer und befindet sich jetzt wohl wieder in Althorp; wir sahen es im South-Kensington-Museum[5]). Der König trägt

---

[1]) National-Porträt-Ausstellung, Nr. 99.

[2]) Mr. Nichols, Archaeologia. Vol. 39.

[3]) Nr. 75.

[4]) Treasures III. p. 482. Er sah es zu Luton House. Jetzt ist die Gallerie zu London, aber dies Bild ist nicht dabei. Es wird sich wahrscheinlich auf dem Landsitz Cardiß Castle, Wales, befinden.

[5]) War auch in der Miniaturenausstellung 1865. Nr. 2082. — Photographirt. — Copie davon in der National-Porträt-Galerie. — Vgl. Dibbin. Aedes Althorpianae I. S. 257. — Waagen. K. u. K. in England II. S. 539. — Aehnlicher Kopf Heinrichs aus der Arundel-Sammlung, von Hollar gestochen. Parthey 1414.

ein graues Wamms und ein braunes, reich mit Gold verziertes Oberkleid. Das Costüm ist, wie das ganze Bild, auf das zarteste vollendet. Die Hände, von denen die rechte Handschuhe hält, sind nur wenig zu sehen. Heinrich schaut etwas zur Seite, wie im Carton des Herzogs von Devonshire, eine Ansicht in der seine Züge sich viel günstiger darstellen und die Formen des Gesichtes besser zur Geltung kommen. Holbein hat dies empfunden, während der König selbst anderer Meinung gewesen zu sein scheint. Denn es kann offenbar nur seinem Befehl zugeschrieben werden, daß nahezu alle seine Bildnisse, auch diejenigen vor Holbeins Zeit und ebenso die späteren nach dem Typus des Warwick-Porträts, ganz von vorn gesehen sind. Wie seine Figur will Heinrich auch sein Gesicht so vollständig wie möglich zeigen, das ist für ihn charakteristisch; und dieser Laune mußte Holbein beim Whitehall-Bilde sich nachträglich fügen. — Endlich ist uns Holbeins Urheberschaft auch wahrscheinlich bei zwei außerordentlich feinen und geistreichen Miniaturbildern des königlichen Ehepaares, die Mr. H. D. Seymour besitzt, und die sich seit ihrem Entstehen in der Familie befinden. Heinrich VIII. auf gemustertem Goldgrund mit Rosen, ist ganz von vorn gesehen. Auf dem Bilde der Königin steht im blauen Hintergrunde die Bezeichnung: Anno Dm. 1536
Ætatis Suae. 23.

Nach Allem hat Holbein den König nicht besonders häufig gemalt. Heinrich VIII. scheint ihm nur zweimal gesessen zu haben. Der ersten Sitzung dankt das Bildniß auf dem Carton, das wir auch im kleinen Gemälde des Earl of Spencer wiederfinden, seine Entstehung; das Resultat der zweiten Sitzung ist die Zeichnung in München, welche dem Wandbilde zu Grunde gelegt ward. Doch scheint der König zur Zeit, wo Holbein am Hofe war, auch kaum einem andern Maler gesessen zu haben. Der Bedarf an Bildnissen ward in diesen Jahren lediglich durch Copieen des Whitehall-Gemäldes gedeckt. Dazu wurden Kräfte sehr verschiedener Art gebraucht, wahrscheinlich die gewöhnlichen handwerksmäßig arbeitenden Hofmaler. Für jene in Masse producirten Porträte, die zu gnädigen Geschenken verwendet wurden, ward Holbein selbst nie in Anspruch genommen, recht im Gegensatz zu Lucas Cranach, in dessen Werkstatt die Bildnisse der Sächsischen Fürsten oder der Reformatoren nicht blos nach dem Dutzend, sondern nach dem Schock gefertigt wurden. Einen solchen fabrikmäßigen Kunstbetrieb finden wir bei Holbein überhaupt nicht. In seiner früheren Baseler Zeit war es wohl vorgekommen, daß er mit Gehülfen arbeitete,

in England war das nicht der Fall. Es begegnet nie, daß wir uns bei einem Gemälde dieser Zeit zu fragen hätten, ob es etwa ein Bild aus Holbeins Atelier, Holbeins Schule sei. Nichts deutet darauf hin, daß er überhaupt damals Schüler hatte. Er steht jetzt für Alles, was er macht, persönlich ein. Entweder ist ein Bild von ihm und verkündet das in allen seinen Theilen, oder es ist ihm fremd; ein Mittleres giebt es nicht.

Ein Gemälde der Königin Jane Seymour, in halber Figur und schwach lebensgroß, befindet sich im Belvedere zu Wien.*) Es stimmt in Auffassung und Haltung der Dargestellten ebenso mit dem Whitehallbilde, wie mit einer herrlichen Zeichnung in der Windsor-Sammlung überein und gehört zu den höchsten Meisterwerken, welche wir noch aus Holbein's Englischer Zeit besitzen. Offenbar ist es dasselbe Bild, welches Carel van Mander — werthlos, wenn wir ihn als Historiker ansehen wollen, nicht genug zu schätzen aber, wenn er Selbsterlebtes erzählt und sein Urtheil über Selbstgesehenes abgiebt — folgendermaßen schildert: „Zu Amsterdam in der Warmoesstraat (Gemüse-Gasse) war ein wunderbar schön behandelt, sehr artig und sauber Porträt von einer Königin von England, gekleidet in Silberstoff, was natürliches Silber mit einiger Zuthat zu sein scheint, so durchsichtig, seltsam und verwunderlich geschildert, daß eine weiße Folie darunter zu liegen scheint." Der Eindruck, welchen das Wiener Bild macht, stimmt vollkommen mit dieser Schilderung überein. Es zeigt zugleich, wie Holbein in der technischen Behandlung, im Grundton den er wählte sich nach dem bestimmten Gegenstand zu richten pflegte, wie eine kühlere oder wärmere Haltung bei ihm nicht blos mit gewissen Perioden seiner Entwicklung zusammenhängt, sondern wie er gleichzeitig bald die eine, bald die andere vorherrschen läßt, der Persönlichkeit, die er abbildet, entsprechend. Jane Seymour war wegen ihrer reinen Weiße berühmt, für ihr Bildniß ist dieser feine, kühle Ton mit zart-grauen Schatten geeignet, in welchem Holbein nie etwas Schöneres gemacht hat. Im prächtigsten Costüm, einem gemusterten Unterkleide von Silberstoff, erscheint sie, und trägt darüber ein Kleid von purpurrothem Sammet. Wo es nur möglich war, sind reiche Goldverzierungen angebracht; ihr Kleid, wie ihre Haube, von der bekannten eckigen Form, sind mit Perlen eingefaßt, um ihren Hals fällt eine

*) Ein zweites Exemplar, das Mr. Scharf sehr rühmt, ist in Woburn Abbey. Waagen bedauert, daß es zu hoch hängt, um ein Urtheil abzugeben.

Perlenkette, an der eine reiche Juwelenverzierung, die Buchstaben vbs bildend, hängt. Das Alles ist in miniaturartiger Vollendung ausgeführt, und trotz dieser Pracht, dieses schimmernden Reichthums, überstrahlt das Antlitz der Königin in seinem wunderbar zarten, klaren Ton alles Andere. Wie weich und fein sind die ruhig in einander liegenden Hände, welche aus Manschetten mit Spanish work von kostbarer Ausführung hervorschauen, gemalt! Wie ist das Gesicht modellirt, wie fein wirken die grauen Schatten, namentlich am Kinn! Ganz reizend macht sich auch der kleine Schlagschatten, den ein Zipfel ihrer Haube wirft. Das Gesicht ist von regelmäßiger Schönheit, mit ganz zarten blonden Augenbrauen; der Ausdruck der eng aneinander geschlossenen Lippen ist von außerordentlicher Anmuth. Ihre Augen suchen nicht den Beschauer, sondern blicken ruhig vor sich hin, und eine ganz eigene Wirkung übt die ungetrübte Klarheit ihrer Stirn. Wir müssen hier an Ronsard's hübsches Gedicht, an François Clouet*), denken, das da beginnt:

> Pein moy, Janet, pein moy, je te supplie,
> Sur ce tableau les beautez de m'amie...

Da heißt es über ein Haupterforderniß weiblicher Schönheit:

> Que son beau front ne soit entre fendu,
> De nul sillon en profond estendu:
> Mais quil soit tel qu'est l'eau de la marine
> Quand tant soit peu le vent ne la mutine.

Jane Seymour ist die Feinheit selbst, voll königlich-vornehmer Haltung in ihrem Auftreten, und doch voll echt weiblicher Milde und Bescheidenheit. Dies Porträt bildet den Beleg für die Schilderung, welche Sir John Russel von ihr entwarf, als er sie in der Kirche beobachtet hatte:**) Je reicher Königin Jane in ihrer Kleidung gewesen, desto schöner sei sie erschienen, während bei Anna Boleyn das Gegentheil der Fall war. Sie verdiene sicherlich alle die Gunst, die sie erfahren, sie sei die bescheidenste, schönste, sanfteste unter den Frauen, die der König gehabt. Und so pries auch das Volk ihre Schönheit, als sie im December 1536, weil das Eis auf der Themse den Weg zu Schiff nach Greenwich unmöglich machte, an der Seite ihres hohen Gemahls zu Pferd durch ganz London zog.***) Alle Parteien zollten ihr gleiche Verehrung, aber ihre Person tritt

*) Mitgetheilt von Cte. de Laborde (La Ren. des Arts etc., p. 132).

**) Ld. Herbert, p. 451.

***) Grafton's Chronicle.

in der Geschichte nicht hervor — und das gerade ist für sie das beste Zeugniß. In einem tragischen Momente hatte der König ihre Hand verlangt, und unvorbereitet war sie sein Weib geworden, aber durch die Vorzüge ihres Charakters wußte sie seine Achtung und mit ihr eine so tiefe Zuneigung, als Heinrich überhaupt empfinden konnte, zu gewinnen. Neben ihr wünschte er nach seinem Tode zu ruhen.

Unter den Windsor-Zeichnungen kommt noch eine große Anzahl von Damenbildnissen, theils benannten, theils unbenannten, vor. Wir finden z. B. Lady Lister, die Gattin des berühmten Juristen Sir Richard Lister, eine angenehme Erscheinung, Lady Hobby, Lady Parker, Lady Meutas (eigentlich Meautis), Lady Ratcliffe. Bedeutendere Erscheinungen sind kaum darunter, höchstens mit Ausnahme der Lady Marchioneß of Dorset, Tochter des Herzogs von Suffolk und der Königin-Wittwe Marie von Frankreich. Sie hält Blumen und einen Stockknopf in der Hand. Es ist interessant, sich in die edlen Züge dieser Frau zu versenken, die den Umschlag des Schicksals im höchsten Maße erfuhr. Aus edelstem Geblüt entsprossen, die Nichte König Heinrichs VIII., sah sie ihre Tochter Jane Grey den Thron besteigen und nach kurzem Traum von Macht und Glanz unter dem Beil des Henkers enden, und wußte selbst dem Argwohn der katholischen Marie nur dadurch zu entgehen, daß sie durch Heirath mit ihrem Stallmeister Stoke sich aus den höheren Kreisen ausschloß. Nur an ihrem Sarge (sie starb 1559) kehrte der alte Glanz noch einmal wieder, der ihre glückliche Jugend einst umgab.

Der Reichthum des Anzugs und des Geschmeides, welcher den Englischen Damen unentbehrlich scheint, ist meist schon in der Skizze angedeutet. Eine Schnur mit Schaumünzen trägt Lady Henegham um den Hals, mit Gold und Juwelen ist Lady Monteagle überladen, und eine Agraffe mit dem Bilde der Madonna trägt sie auf der Brust. Nicht alle Erscheinungen können dies Uebermaß köstlicher Zierde in solchem Grade, wie Königin Jane Seymour, vertragen, und im Allgemeinen geben wir den Deutschen Reisenden Recht, die wir schon früher den übermäßigen Aufwand der Engländerinnen tadeln hörten, namentlich dem Ulmer Samuel Kiechel*), der 1585 berichtet, in England gebe es ein holdselig und von Natur mächtig schön Weibsbild, als er mit seinen Augen sonst kaum ge-

*) Citirt von Rye. — Vollständig herausgegeben von Dr. K. D. Haßler, die Reisen des Samuel Kiechel; Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart. LXXXVI. 1866. (S. 31).

sehen, der den Frauen auch nachrühmt, daß sie sich nicht ketzern, anstreichen oder färben, als in Italien oder andern Orten, und nur das Einzige an ihnen aussetzt: „das süe in der kleudung was plomps gehn.“

Wir kennen nur noch Ein Damenbild, welches trotz solchen übertriebenen Reichthums der Toilette wahrhaft anziehend wirkt, ein kleines Porträt im Besitz des Grafen Casimir Lanckoronski zu Wien. Es ist eine ganz junge Dame von siebzehn Jahren — ANNO: ETATIS SVÆ XVII steht auf dem grünen Grunde — nicht eigentlich schön, aber angenehm, mit röthlich-braunem Haar, angethan mit einem schwarzen Kleide, durch dessen Schlitze Roth zum Vorschein kommt, mit einem zarten Goldkettchen um den Hals und einer Medaille auf der Brust. Mit höchster Zierlichkeit sind die Hände ineinandergelegt. Und wenn auch das Antlitz etwas gelitten hat, so ist dafür alles Uebrige in seiner zarten Vollendung so wohl erhalten, daß man kein anderes Bild so sehr wie dieses an Feinheit des Geschmacks und der Ausführung mit dem Porträt der Königin Jane vergleichen möchte.

Verwandt in der Behandlung ist wohl auch das Bildniß der Lady Vaux in Hampton Court, aber gerade dieser Erscheinung mit dem etwas breiten Gesicht hätte eine einfachere Toilette wohlgethan; auch ist der Kopf ganz übermalt, während die Nebendinge, Manschetten, Ring, die Agraffe in Gold und Email mit dem Bilde der thronenden Madonna auf der Brust und das zarte, schwarze Kettchen, das über den Hals fällt, sich noch in alter Feinheit zeigen. Sie hält in der Hand eine Nelke. Lady Elisabeth Vaux, die Tochter und Erbin des reichen Sir Thomas Cheney aus Cambridgeshire, war fünf Jahr älter als ihr Gemahl Thomas Lord Vaux (geb. 1510), was sich wohl bemerken läßt, wenn man beide in den schönen Bildniß-Zeichnungen zu Windsor zusammen sieht. Der Kopf des Lord gehört an Feinheit der Charakteristik wie der Behandlung zu den trefflichsten der ganzen Sammlung. Der junge Mann mit spitzem Vollbart und ziemlich langem Haar, das geradlinig abgeschnitten in die Stirn hängt, hat etwas specifisch Englisches im Wesen. Mit Hülfe des Pinsels ist die Zeichnung mehr als gewöhnlich ausgeführt, die Farben und Stoffe der Kleidung stehen in Deutscher Sprache bemerkt, von großer Zartheit ist das Spanisch Werk am Kragen und namentlich der weiche, wellige Bart. — Trefflich ist das Bild einer Dame in mittleren Jahren, die mit beiden Händen den Rosenkranz hält, in der Kasseler Galerie. Das Gegenstück bildet das Brustbild eines schwarzgekleideten, düster blickenden Mannes.

Eines der ersten Männerbildnisse, welche Hans Holbein in der Zeit der Königin Jane malte und zugleich eins von denen, die an Geschmack und lebensvoller Behandlung am höchsten stehen, ist das des Sir Richard Southwell in der Gallerie der Uffizien zu Florenz.*) Es ist ganz genau datirt, aus dem 28. Regierungsjahre Heinrichs VIII., also 1536, indem in goldenen Buchstaben auf dem grünen Grunde steht:

. X°. IVLII . ANNO. ÆTATIS SUÆ
. H. VIII. XXVIII°. ANNO XXXIII.

Auch die große Studie dazu in der Windsor-Sammlung ist ein Blatt ersten Ranges. Sie trägt von Holbeins Hand die Bemerkung: „Die augen ein wenig gilbett“ und zeichnet sich durch die schlagende Bestimmtheit aus, in welcher diese Persönlichkeit vor uns erscheint. Es ist ein glattes Höflingsgesicht ohne Bart, mit dem Ausdruck großen Phlegma's und eben so großer Schlauheit. Im Gemälde trägt er ein schwarzes Baret, mit einem goldgefaßten Edelstein geschmückt, einen Rock von violettem Sammet, unter welchem Aermel von schwarzem Atlas zum Vorschein kommen, und eine goldene Halskette. Die Hände ruhen in einander. — Southwell begann damals bei Hofe sein Glück zu machen; ein Jahr vorher hatte er im Proceß More's eine sehr zweideutige Rolle gespielt. Als der Anwalt der Krone, Sir Richard Rich, das Gespräch, das er mit More im Kerker gehabt, zu verdrehen suchte, um Anklagepunkte zu gewinnen, berief sich More vergeblich auf Southwells Zeugniß, der dabei gewesen war, um seine Bücher fortzunehmen. Später benahm Southwell sich ebenso schimpflich beim Proceß des Earls of Surrey. Heinrich hielt ihn werth, weil er brauchbar war und ernannte ihn zu einem seiner Testamentsvollstrecker; auch unter Königin Elisabeth nahm er eine Stellung bei Hofe ein.

Auch den bartlosen Kopf des Richard Rich († 1566) finden wir unter den Windsor-Zeichnungen. Er war ein Bürgerssohn, der unter Cromwell zu hohen Aemtern stieg und unter Eduard VI. Lord-Kanzler wurde. Seine Frau, Elisabeth, die Tochter eines Londoner Krämers, zeigt uns ein anderes, weit schöneres und höchst charakteristisches Blatt. Es ist die Studie zu einem trefflichen Brustbilde im Besitz von Mr. Walter Moseley zu Buildwas Park in Shropshire, das sich unter der falschen Benennung „Katharina von Arragon“ auf der Porträt-Ausstellung

*) Der Verf. hat das Original noch nicht gesehen, über das aber die Urtheile aller Kundigen übereinstimmen. Die Inschriften und Angaben der Stoffe ꝛc. nach der schönen alten Copie im Louvre.

efand, leider indessen sehr gelitten hat. Lady Rich trägt dunkle Kleidung nd eine schöne Goldmedaille mit figürlicher Darstellung, sie ist eine Matrone iit strengen Zügen und energischem Ausdruck.

Ein kleines, zart behandeltes Oelbild von etwa acht Zoll Höhe, in Sion House, dem Landsitz des Herzogs von Northumberland, stellt en Bruder der Königin, Sir Edward Seymour, Viscount Beau-amp und seit 1538 Earl of Hertford dar, der später als Herzog on Sommerset, Vormund seines Neffen König Eduards VI. und Protector on England, eine glänzende Rolle spielte und ein tragisches Ende fand. r ist ein junger Mann mit spitz zulaufendem, langem, blondem Bart, unkel gekleidet, mit einem Federbaret; seine rechte Hand kommt unter m Mantel vor und spielt mit einer Medaille am blauen Bande, die das ild des heiligen Georg enthält.

Unter den Windsorzeichnungen finden wir das Brustbild des Sir ohn Russel, der schon unter Heinrich VII. an den Hof gekommen war, h in Krieg und Frieden ausgezeichnet hatte, 1536 Mitglied des geheimen athes geworden war und später zum Großsiegelbewahrer und ersten Earl Bedford stieg. Er ist fast im Profil, gegen links sehend, abgebildet, das chte Auge scheint blind zu sein*). Sein starker Vollbart ist röthlich und n schwarzes Käppchen bedeckt sein Haupt; der Eindruck des Gesichtes ist ürdig und bedeutend. Das ausgeführte Bild befindet sich noch im Besitz r Familie, zu Woburn Abbey, dem Landsitz des Herzogs von Bedford**). uch das Bild seines Sohnes Francis (geb. 1528, † 1585), damals noch n Knabe, kommt unter den Zeichnungen vor.

Auf einem höchst vollendeten Blatte erblicken wir einen von den be-utendsten Staatsmännern und Kriegern jener Epoche: William Fitz-illiam († 1543), den „Nelson seiner Zeit“, der 1537 Groß-Admiral n England und 1538 Earl of Southampton ward; ein bartloser Kopf ller Leben und Wahrheit; wie charaktervoll ist namentlich der Mund! ch Männer, die in der Geschichte keine Rolle spielen, kommen in dieser ammlung vor, wie Edward Stanley, Earl of Derby († 1574), der rn vom Hofe ruhig auf seinen Gütern lebte, Sir Thomas Strange, 1545), der in Norfolk ansässig war, ein hübscher junger Mann mit nftem Gesicht, Sir Thomas Wentworth, († 1551), der einen schönen

*) Darauf deutet auch die spätere Inschrift, s. Verz. d. Werke, Windsor, Nr. 26.

**) Der Verf. hat es nicht gesehen. Waagen sagt: (Treasures IV, p. 331). „This oks promising buts hangs too high for closer opinion.“

langen Bart trägt und ganz den Eindruck eines Lebemannes macht, Charles Wingfield auf Kimbolton Castle in Huntingdonshire, ein kräftiger Mann, den der Künstler mit entblößter haariger Brust gezeichnet. Eine höchst anziehende Erscheinung ist der junge blonde Edward Clinton (geb. 1512, † 1584), später Earl of Lincoln, der nach dem frühen Tode seines Vaters am Hofe erzogen ward, aber erst nach Holbeins Zeit im öffentlichen Leben hervortrat. Auch Thomas Parrie, († 1559), später einer der wenigen Protestantischgesinnten, die bei Elisabeth während ihrer Zurückgezogenheit ausharrten, ist abgebildet als ein Jüngling mit rundem, höchst wohlwollendem Gesicht. Zwei junge Männer, die geringere Stellungen bei Hofe einnahmen, sind endlich Philipp Hobbie, († 1558) und William Sherington. Jene Haushaltsrechnungen, die uns über Holbein Kunde geben, nennen den ersten als „Grome of the king's privychambre, den zweiten unter der Bezeichnung „of the robes". Hobbie war früher Cromwell's Diener und als solchen werden wir ihn gleich gemeinschaftlich mit Holbein auf Reisen finden.

Eine durch ihr Schicksal interessante Persönlichkeit des Hofes stellt ein sehr schönes Gemälde dar, welches der Herzog von Buccleuch auf seinem Sitze Dalkeith Palace bei Edinburgh bewahrt: Sir Nicolaus Carew, Stallmeister des Königs. Er war Heinrichs beständiger Gefährte im glänzenden Hofleben, wußte mit Geschick für dessen Vergnügungen zu sorgen und hatte auch persönlichen Einfluß auf ihn erlangt. Im Jahre 1538 aber kam er in Verdacht, in die Verschwörung des Marquis of Exeter und der Familie Pole verwickelt zu sein, ward gefangen gesetzt und den 3. März 1539 enthauptet. Waagen*) rühmt die lebendige Auffassung, das energische Colorit, die meisterhafte Ausführung in allen Theilen. Die Anordnung des Ganzen und die Haltung des Mannes zeigen feinen Geschmack. Nach Mr. Scharf ist der Fleischton auffallend röthlich und die Rüstung Carew's mit höchster Sorgfalt ausgeführt. In ihr spiegelt sich der große Schwertgriff, an welchem seine Linke ruht, in der Rechten hält er den Stab des Kammerherrn; den Hintergrund bildet ein grüner Vorhang. Holbeins höchst geistvolle große Originalzeichnung hiezu ist im Baseler Museum. Sie zeigt einen Kopf, der specifisch Englisch ist,

*) Treasures IV. p. 435. Außerdem bin ich Mr. Scharf für die Mittheilung der Notizen über das Bild, das ich selbst nicht gesehen, verbunden. Gest. von H. Robinson Lodge, Portr. of Illustr. Persons. Nach einer Skizze Mr. Scharf's ist das Original aber von breiterem Format, als es nach dem Stich scheint.

s feines, wohlgebildetes Gesicht mit einer merkwürdigen Kühle und Ruhe
s Ausdrucks, mit fest zusammengeschlossenen Lippen und kleinem blondem
arte.

Um Holbein als Bildnißmaler auf seiner vollen Höhe zu zeigen, mit
r höchsten Wahrheit auch die feinste Geschmacksbildung verbindend, ist
n Gemälde in einer öffentlichen Sammlung geeigneter als das herrliche
rträt des Morett in der Dresdner Galerie. Dies Werk, der Gysin
Berlin und Jane Seymour in Wien sind die schönsten Bildnisse von
lbein in Deutschen Sammlungen, drei Leistungen, die, in Haltung und
til sehr abweichend von einander, als die Lösungen von drei ganz ver-
iedenen künstlerischen Aufgaben dastehen. Jedesmal sind Auffassung und
handlung der bestimmten Persönlichkeit in vollendeter Weise angepaßt.
n diesen ist das Bild in Dresden — ich will nicht sagen das schönste
wohl aber dasjenige, welches dem heutigen Geschmack am vollkommen-
n und unmittelbarsten entspricht.

Mr. Hubert Morett — der Vorname ergiebt sich aus den königlichen
chnungsbüchern *) — war seines Zeichens Juwelier. Wir lernten zu-
r **) das Bildniß eines Deutschen Goldschmieds kennen, welchen Holbein
London gemalt hatte; dieser saß in seinem Schurzfell da, und vor ihm
gen Goldstücke auf dem Tische, das Zeichen seines Berufs. Wie anders
gegen tritt der Englische Goldschmied auf, in seiner Erscheinung für die
st zur Repräsentation und zur Kleiderpracht, die seiner Nation eigen
ar, Zeugniß gebend. Ganz von vorn gesehen, lebensgroß und in halber
igur steht er voll Selbstgefühl uns gegenüber. In ein Wamms von
hwarzem Atlas mit weißgeschlitzten Aermeln ist er gekleidet, sein Ueber-
urf ist aus gleichem Stoff, mit breitem Kragen von Zobelpelz; ein Juwel
hmückt sein Hütchen, goldene Knöpfchen sein Gewand, ein schöne Kette
ängt über seine Brust herab; die linke Hand, mit dem Handschuh bekleidet,
ßt den vergoldeten Dolch von prächtiger Arbeit, den Mr. Morett sicherlich

---

*) Nicholas Harris Nicolas, The Privy Purse Expenses of King Henry The
ighth, from November MDXXIX, to December MDXXXII. — London 1827 p. 185:
ayments in January A°. xxiij (1532) 4. Jan .... „Item the same daye paied to
ubert Moret Jeweller, for such Jowelles as the Kinges grace bought of him ccxlij
rowns ..... lvj li ix siijd."

**) Vgl. S. 208

selbst verfertigt hat. Doch in dem Allen ist es nicht sowohl seine Kunst, als sein Reichthum, den er zur Schau trägt. Wäre ihm das nicht gesetzlich untersagt gewesen, er hätte auch Purpur und Goldbrokat anziehen mögen, wie der König und seine Peers. In unsern modernen Augen läßt ihn aber gerade die Einfachheit der Farbe bei edlem Stoff desto eleganter und vornehmer erscheinen. Dies Schwarz, vereint mit dem Grün des schweren Vorhangs, der den Hintergrund bildet, hebt den Ton des Fleisches in der bewundernswerthen rechten Hand, die ihren Handschuh hält, wie im herrlich modellirten Antlitz mit dem langen, röthlich-blonden Bart, der hie und da sich schon in ein ehrwürdiges Silbergrau wandelt. Herr Hubert Morett ist ohne Zweifel ein geschäftskundiger, klug-berechnender Mann, doch in stattlicher Ruhe, kühl und verschlossen steht er da und blickt vor sich hin, ohne eine Miene zu verziehen. Nicht nur der einzelne Mensch, auch der Charakter der ganzen Nation ist in ihm mit höchster Feinheit erfaßt.

Wenzel Hollar gab im Jahre 1647 Morett's Kopf in einem etwas dürftigen Kupferstich mit dem Namen des Dargestellten heraus, aber nicht nach dem Gemälde, sondern nach der Originalzeichnung, welche der berühmte Holbein-Sammler, Thomas Howard, Earl of Arundel and Surrey besaß. Neunzehn Jahre früher scheint sich der Earl auch um Erwerbung des Gemäldes bemüht zu haben, welches damals nach Italien gelangt war und dessen Name sich unterdessen in „Graf Moretta" verwandelt hatte*). Dieser Versuch mißglückte, das Bild blieb in Italien, kam in die Sammlung des Herzogs von Modena und wurde bald darauf (1657) von Scanelli**) gepriesen als ein durch vollkommene Naturtreue wunderbares Werk von einem nordischen Maler, einem gewissen Olbenc. Als aber die Modenesische Sammlung im Jahre 1745 nach Sachsen verkauft wurde, war der Name des Deutschen Meisters ganz verloren gegangen und der Name des Abgebildeten noch mehr verändert worden, aus Moretta hatte man Moro gemacht, man hielt die Persönlichkeit für den

*) Sir Isaac Wake an William Boswell, Turin, November 26 (Dec. 6.) 1628. … „The picture after which you do seem to inquire was made by Hans Holbein in the time of Henry VIII., and is of a Count of Moretta. My Lord of Arundel doth desire it, and if I can get it at any reasonable rate he must and shall have it." Publicirt in Sainsbury, Original unpublished Papers, illustrative of the Life of Sir P. P. Rubens. London 1859. Citirt v. Mr. Wornum p. 299.

**) Il Microcosmo della Pittura, Cesena 1657, p. 265. Citirt von J. Hübner in der Vorrede zum Verzeichniß der Dresdner Galerie.

erühmten Lodovico Sforza il Moro, und den hatte natürlich Lionardo
a Vinci gemalt. In Dresden wurde diese Benennung bis vor wenigen
Jahren fortgeführt, mochte auch Rumohr schon längst den wahren Urheber
enannt und, was später Herr von Quandt weiter ausführte*), durch
Hollars Stich die Person des Dargestellten nachgewiesen haben. Seit 1860
ber hängt in Dresden die von Hollar gestochene Originalzeichnung neben
em Gemälde; jene Taufe ist für uns nur noch eine historische Merkwürdig-
eit. Sie erinnert uns, wie lange Deutschland von seinen eigenen größten
Künstlern keine Ahnung hatte und zeigt uns zugleich, wie man selbst in
Italien, zu einer Zeit, der jeder Sinn für ältere nordische Kunst fehlte,
ies Werk so bewundernswürdig fand, daß man es einem der größten
Italiener beimaß.

*) Kunstblatt 1847.

XII.

Holbeins Thätigkeit für die Kunstindustrie. — Die Renaissance in ihrer Stellung zum Handwerk. — Beginn des Renaissancegeschmackes in Deutschland. — Holbeins früheste Leistungen auf diesem Gebiet. — Buchtitel und Glasbilder, Architektur auf den Gemälden. — Entwürfe für Waffenschmiede und Goldschmiede. — Die Dolchscheiden. — Thätigkeit dieser Art am Englischen Hof. — Die Skizzenbücher in London und Basel. — Medaillen und Geräthe. — Kannen, Becher, Prachtgefäße. — Der Pokal Jane Seymour's. — Die Skizze zu einer Uhr. — Architektonisches. — Das Kunstgefühl der Deutschen Renaissance.



Vom Leben jenes Hofes, an welchem Hans Holbein seine Stätte gefunden, wird uns eine Schilderung durch eine ganz kleine mit Tusche schattirte Federzeichnung, nicht viel über vier Zoll breit und $3^1/_2$ Zoll hoch, gegeben, die in der King's Library des British Museum unter Glas hängt: König Heinrich VIII. bei Tafel*). Er sitzt allein unter einem Baldachin, der Raum, durch dessen Fenster das Licht malerisch einfällt, ist von zahlreichen Figuren belebt, zwei Diener nahen dem Monarchen, der Credenztisch ist reich mit Geschirren besetzt. Holbein hat diese Situation ebenso charakteristisch festgehalten, wie er in jenem Holzschnitt für Hall's Chronik den König im Rath geschildert hatte, und bei noch kleinerem Umfange sind hier sogar die Köpfe höchst geistvoll angegeben.

Dicht daneben hängen noch zwei Zeichnungen ersten Ranges, die wie die vorige zu neueren Ankäufen des Museums gehören, beide breit behandelt, mit Feder und Tusche und sicher aus Holbeins Englischer Zeit**). Die eine zeigt eine Gruppe von fünf Musikanten in voller Thätigkeit, die andere ist offenbar die Skizze zu einem Familienbilde. Eine Frau, die ein

---

*) Nr. 9, 4. **) Nr. 11 und 10.

Baret auf dem Haupte trägt und ein kleines Kind im Steckkissen auf dem Arme hat, sitzt auf einer Bank mit hoher Lehne. Ihr zur Seite sitzt ein kleiner Knabe, und ein zweiter Knabe nebst einem Mädchen stehen davor. — Dies Blättchen ist bei aller Leichtigkeit vom höchsten Adel in den einzelnen Gestalten wie in der Gruppirung.

Eine schöne Zeichnung mit figürlicher Darstellung aus Holbeins Englischer Zeit, besitzt Mr. J. C. Robinson in London. Es ist eine Costümstudie, wie Holbein deren früher in Basel machte, eine hinschreitende Dame mit Englischem Kopfputz, dunkelm Schleier und einem Rosenkranz. Bei aller Flüchtigkeit der Ausführung, durchweg mit der Pinselspitze und mit leichten Farbenandeutungen im Gesicht, sind doch alle Einzelheiten des Anzugs, namentlich auch das feine Halskettchen mit großer Bestimmtheit und Vollendung gegeben. Daneben eine ähnlich gekleidete Dame, von hinten gesehen, mit deutender Handbewegung.

Was außer Bildnißköpfen noch sonst an Zeichnungen aus Holbeins Englischer Zeit vorhanden ist, besteht fast lediglich aus Entwürfen ornamentalen Inhalts, aus Skizzen für die mannigfaltigsten Zweige der Kunstindustrie. Derartige Arbeiten giebt es schon aus der Baseler Zeit des Malers und daß er sich ihnen mit Vorliebe widmete, ist im höchsten Grade bezeichnend für sein Erfülltsein von dem Geist der Renaissance. In Albrecht Dürer, der sein Leben lang echt Nürnbergisch denkt und fühlt, regt sich der Geist seiner gewerbthätigen Heimatstadt auch in soweit, daß es ihm Bedürfniß ist, sich in allen möglichen Techniken zu versuchen, zu bossiren, zu schnitzen, zu modelliren; was er von seinem Vater, der ihn erst zu seiner eigenen Kunst, dem Goldschmiedshandwerk, hatte ausbilden wollen, in früher Jugend gelernt, übte er fortwährend, nicht nur dadurch, daß er in Kupfer stach, sondern indem er Reliefcompositionen aus Kehlheimer Stein schnitt und Medaillen, welche zu den glänzendsten Arbeiten in flach-erhabener Technik gehören, bossirte. Von Holbein berichtet nun freilich Mander ebenfalls, daß er wunder-artig und sauber in Wachs bossirt habe*) — wovon wir zwar keine Probe kennen — doch im Allgemeinen nahm er eine andere Stellung zum Kunsthandwerk ein, er war meist nicht selbst in ihm

*) Kleine plastische Arbeiten unter Holbeins Namen erwähnt auch Walpole.

thätig, wohl aber entwarf er ihm Vorbilder von allerlei Art. Er verfährt darin ganz nach Art der großen Italienischen Meister. Diese waren nicht blos Baumeister, oder Bildhauer, oder Maler, sondern alles das zusammen, sie waren Künstler überhaupt. Was Menschenhände schufen wollten sie schön sehen, welchem Gebrauch es auch diente und welcher Technik es entstammte, und fanden für Alles die geeignete Form. Bauten sie stattliche Paläste, in deren heiterer, festlicher Pracht alle Weltlust der Renaissance in die Erscheinung trat, so waren sie nicht blos auf das Architektonische allein bedacht und ließen dann andere Künstler und Handwerker kommen, um für das Uebrige zu sorgen. Nein — Alles was zu Schmuck und Ausstattung diente, war in ihrem eigenen Geist ersonnen, die Eisengitter der Portale, die Malereien an den Wänden, die Stuccaturen der Decke, ja sogar die Möbel, die Teppiche, das Geräth. Michelangelo wird der Entwurf zu Werken der Kunsttischlerei, wie der Decke in der Laurentianischen Bibliothek in Florenz, zugeschrieben. Raffael, indem er die Loggien des Vatican schmückte, hatte nicht blos die figürlichen Compositionen gemacht, sondern in den bezaubernd-phantastischen Verzierungen der Pilaster und Füllungen ein neues System der Decoration erfunden und ebenso die Ausführung von Barile's holzgeschnitzten Thüren unter seine Leitung genommen.

Es war etwa im Jahre 1515 als der Renaissancegeschmack, in Italien schon seinem höchsten Gipfel nahe, in Deutschland wirklich Wurzel faßte*). Wir nennen dieses Jahr, weil damals Albrecht Dürer in seinen Zeichnungen zu den Holzschnitt-Werken für Kaiser Maximilian sich zum erstenmal in praktischer Beziehung ganz auf den Boden der Renaissance gestellt hatte und nun auch danach strebte, ihn theoretisch fest zu begründen. Ungefähr um dieselbe Zeit trat der junge Holbein mit Leistungen gleichen Geistes auf. Die Flügelbilder des Sebastian-Altars, deren Abbildungen uns die Holzschnitte des ersten Bandes weisen, sind dafür bezeichnend, und mit der Architektur, die wir hier sehen, stimmen die von 1516 beginnenden Büchertitel aus Baseler Drucken auf das nächste überein. Ist da wohl im Ganzen oder im Einzelnen, in Hauptform und Schmuck, in Aufbau und Füllung noch eine Spur von Gothik zu sehen? In dieser Beziehung ist Holbein von vorn herein ungleich freier als Dürer. Als dieser von den gothischen Formen sich abwendet, die seiner ausgeprägt individuellen

*) Eine treffliche kurze Darstellung der Deutschen Renaissance giebt J. Falke's Geschichte des modernen Geschmacks, Leipzig 1866, Cap. 3.

Empfindung keine Befriedigung gewähren, bricht bei ihm ein Naturalismus os, welcher immer noch Nachwirkung der Gothik ist.

In ihrer Weltverachtung hatte die Gothik die künstlerische Durchbildung der natürlichen Form verschmäht, aber der gesunde Natursinn der nordischen Völker ließ sich nicht ganz zurückdrängen. Naturformen, ohne künstlerische Stilisirung, nur der Wirklichkeit nachgeahmt, hefteten sich daher in Laubwerk und Blattverzierungen äußerlich an den streng constructiven Aufbau der gothischen Architektur, mit dem sie innerlich nicht den mindesten Zusammenhang hatten; diese Elemente waren es nachher, welche alle Fesseln sprengten, sich gegen den Zwang empörten, den das gothische System über das Einzelne ausübt, und es schließlich durch Verwilderung gänzlich zu Fall brachten. Kein Künstler hatte sich vielleicht diesem Naturalismus eine Zeit lang voller hingegeben als Dürer, der alle Schicksale der vaterländischen Kunst persönlich durchzumachen scheint. Im British Museum zum Beispiel ist der Entwurf zu einem großem Tafelaufsatz, der ganz als ein natürliches, baumartiges Gewächs mit Aesten und Laubwerk gedacht ist, unter dem allerlei Volk, Krieger, Türken, Spielleute, Bauern, Schäfer, Jäger, ruhen oder sich bewegen. Solche Ausbrüche dämmt in der Folge sein Studium der Renaissance ein, die zuerst wieder die natürlichen Bildungen im Ornament zu verwenden weiß, indem sie dieselben künstlerisch gestaltet. Aber selbst in Dürers Ehrenpforte Maximilians, die sich mit Italienischen Säulen und Rundbogen aufbaut, sind noch natürliche Weinranken zum Schmuck verwendet, und das ist immer noch Naturalismus, wenn auch in gemilderter, sogar anmuthiger Form.

Hiervon ist bei Holbeins ornamentalen und architektonischen Compositionen keine Spur. Da kommt zwar manches Seltsame, Willkürliche vor, Menschengestalten, die sich in Thierbildungen und Pflanzen verwandeln, und mit Gefäßen zusammengruppirt, Blumen und Laubgewinde umziehen sie und wachsen aus ihnen heraus oder schlingen sich durch Thierschädel, Fruchtkörbe sind verwendet, um ein architektonisches Gebälk zu tragen, geflügelte Kinderköpfe ruhen auf Schilden, um einen hohen Aufbau zu krönen. Auf das innerlich Angemessene des Ornamentes wird keine Rücksicht genommen. Auf einem Buchtitel Holbeins mit Christus, der die Armen und Kranken zu sich kommen läßt*), werden die Verzierungen an den Seiten durch mannigfaltige musikalische Instrumente gebildet, über den Heiligen

*) Passavant 116, vgl. S. 51.

Barbara und Elisabeth am erwähnten Münchener Altar sind Sphinx-Gestalten angebracht, die mit dem religiösen Charakter des Bildes sicher nichts zu schaffen haben. Das Ornament sollte eben schmücken; bedeuten sollte es nichts.

Diese Einwände, welche sich gegen Holbein'sche Ornament-Erfindungen aus seiner früheren Zeit erheben lassen, treffen aber gleichzeitig alle Erfindungen dieser Art, welche von Deutschen Künstlern der Zeit vorhanden sind, so vornehmlich die reizenden ornamentalen Blätter unter den Kupferstichen der Deutschen Kleinmeister, eines Aldegrever, Pencz, der beiden Beham, welche Dürers Geschmack sinnreich fortbilden. Ja sogar gegen die Erfindungen der Italienischen Renaissance lassen sich gleiche Vorwürfe richten; diese Willkür kommt bei ihr ganz im selben Maße vor. Dennoch entzückt uns hier wie dort die Schönheit und reine Harmonie, zu welcher selbst das, was eigentlich auseinanderzufallen scheint, voll und wohlthuend zusammenklingt. Nichts Anderes ist davon die Ursache als das persönliche Gefühl, das sich überall verkündet, der eigene Genius des Meisters, der aus dem Reichsten wie dem Einfachsten spricht, während in der Gothik dagegen das einmal feststehende Princip sich Alles unterworfen hatte, ohne der persönlichen Empfindung auch nur den mindesten Spielraum zu gewähren.

Ohne Vorbilder in unmittelbarer Nähe, ohne Lehrmeister, ja sogar im Kampfe gegen den noch geraume Zeit im Volke herrschenden gothischen Geschmack, von welchem die Deutsche Architektur sich noch in Jahrzehnten nicht befreien konnte, bildet Holbein seinen Renaissancegeschmack weiter aus, und namentlich die Zeichnungen zu Büchertiteln oder zu Glasgemälden bieten ihm Gelegenheit, denselben zu üben. Er weiß ihn in den schlichtesten, strengsten Formen, wo diese an der Stelle sind, zu verwenden, wie bei der Nische hinter der Meyer'schen Madonna, und weiß ebensogut in glänzendem Reichthum zu schwelgen. Bei den Baseler Passionszeichnungen wunderten wir uns über die abenteuerliche Ueberladung und barocke Schwerfälligkeit der architektonischen Einfassungen*); auch das war hohe künstlerische Weisheit. Holbeins Stilgefühl lehrte ihn, daß die Wirkung gemalter Fenster eine wesentlich ornamentale sein und das einzelne Bild dem architektonischen Gesammteffect sich fügen muß. Er fand daher das Mittel, um auch so dramatische und figurenreiche Compositionen der Um-

*) Vgl. Bd. I. S. 251.



rahmung unterzuordnen. Gleichzeitig aber schuf er das Triumphthor im Hintergrunde des Lissaboner Bildes und jene festliche Kuppelhalle, welche den gemeinschaftlichen Hintergrund der zwei einfarbig gemalten Bildchen mit Christus dem Schmerzensmann und seiner Schmerzensmutter bildet, die kürzlich im Baseler Museum durch einen passenden neuen Rahmen wieder zu dem, was sie waren, zu einem Diptychon vereinigt sind *).

Nicht nur für Holzschneider und Glasmaler machte Holbein in Basel Risse, er nimmt sich gelegentlich auch der Goldschmiede und Waffenschmiede, deren Kunst in der Schweiz und im südlichen Deutschland hochstand, an. Hier tritt die figürliche Composition mit dem Ornament im Verein auf. Wir besitzen aus dieser Epoche mehrere Skizzen für Dolchscheiden von Holbeins Hand, von denen wir eine der schönsten, die Dolchscheide mit dem Todtentanz, schon beschrieben haben **). Hier ist sogar die Wahl des Gegenstandes sinnreich, im Gegensatz zu der Willkür, die wir sonst in Deutschland wie in Italien bei allen ornamentalen Erfindungen antreffen; ebenso glücklich ist auch, dem Gedanken nach, der Schmuck einer andern Dolchscheide, welche die nebenstehende Abbildung zeigt. Den Dolch mit dem Todtentanz denken wir uns am Gurt des Kriegsmanns, der ihn tödtlich zu führen weiß wo es Noth thut; doch dieser hier ist für den eleganten Cavalier gemacht, dem die zierlich gearbeitete Waffe

*) Vgl. Bd. I. S. 239 f. **) S. 102.

zum Staat dient. Nur von Liebesgeschichten ist in ihren Bildern die Rede, und zwar in einem derb-humoristischen Ton, welchen sich selbst die Vorwürfe aus dem Alterthum gefallen lassen müssen. Drei Stockwerke einer heitern Architektur nach antikischer Art bilden die Scenerie, in welche die Vorgänge verlegt sind. Unten vor der Nische Venus und zwar, wie die Narren, mit Eselsohren ausgestattet weil sie die Menschen narrt; sie hält eine brennende Fackel mit theatralischer Geberde, halb winkend, halb warnend empor, während der kleine Amor mit verbundenen Augen zu ihren Füßen sitzt. Drüber zwei wohlbekannte Geschichten von Liebeslust und Leid: Thisbe ersticht sich am Leichnam ihres Pyramus, der in kühner Verkürzung von den Fußspitzen her gesehen, neben dem Brunnen liegt, und zwar in einer solchen Stellung, daß unsereiner nicht so schnell wie Thisbe von seinem Tode überzeugt wäre, sondern eher glauben möchte, er schliefe blos seinen Rausch aus. Oben endlich finden wir den schmucken Junker Paris, der gegen den Pfeiler einer Kuppelhalle gelehnt sitzt, und welchem Mercur den Apfel reicht, während Amor auf ihn zielt. Die drei Göttinnen aber, zwischen denen der junge Prinz entscheiden soll, gehören sicher nicht dem Olymp an, es sind derbe Schweizer Bauermägde und in dem idyllischen Costüm, daß sie hier tragen, sonst kaum zu erscheinen gewohnt. Holbein treibt seinen Spaß mit den antiken Göttern und Helden, wie er das auch in manchen Bildern aus dem Lob der Narrheit und in jenem Bacchus auf dem Schwein, den unser Holzschnitt (Seite 36) zeigte, gethan hat. Das Original dieses Entwurfs ist eine Federzeichnung auf der Bibliothek zu Bernburg. Die erste Idee dazu, ganz flüchtig hingeworfen, zeigt auch eine leichte Federskizze im Baseler Museum*), doch ist hier Vieles anders, so die Venusgruppe; das Feld unter dieser enthält einen Widderkopf in einem Kranz und ebenso ist die Scheide auch mit einem Widderkopf geschlossen.

Derselbe Rahmen in Basel enthält noch vier andere Dolchscheiden, zunächst ein zweites, gegenseitiges Exemplar**) jener Berliner Zeichnung mit dem Todtentanz, dann eine Scheide mit Laubverzierungen und der Jahrzahl 1529. Ganz besonders schön und von einer so freien Eleganz der Form, daß die Erfindung erst in Holbeins Englischer Zeit entstanden sein kann, ist der Gegendruck einer Zeichnung, welche Josua's Durchzug durch den

*) Saal der Handzeichnungen, unter Glas. Nr. 32.

**) Eins von diesen Exemplaren mag ein später mit Tusche ausgeführter Abklatsch des andern sein. — Hiernach ist die Angabe S. 102 zu berichten, die Baseler Sammlung enthalte drei Copien des Blattes. Es sind zwei Copien und ein Original.

Jordan [1]) enthält. Trockenen Fußes stehen die Priester mit der Bundeslade an der Stelle, wo sonst das Wasser wogte und die Männer der zwölf Stämme raffen große Steine im Flußbette auf, zum ewigen Gedächtniß an dies göttliche Wunder. Solche Waffe mochte vielleicht zu jener Zeit, da die Reformation in England durchgeführt wurde, für den König gemacht worden sein, und zeigt ein Bild von dem sichtlichen Schutz und der unmittelbaren Hülfe, die der Herr seinen Kämpfern gewährt.

Die fünfte Skizze des Rahmens, ganz flüchtig, zeigt einen Triumphzug. Eine Dolchscheide mit ähnlicher Darstellung, in Rudolf Weigels Sammlung, ist durch Loedels schönen Stich bekannt. Aus Mantegna's Zug des Cäsar ist die Idee zu den Elephanten, den Gefangenen, den Kriegern, die schwer an ihren Rüstungen schleppen, entlehnt, der Triumphator aber, den Bedingungen des Raums sich fügend, sitzt auf dem Wagen anstatt zu stehen. Zwei Dolchscheiden, zu denen auch die Griffe vorhanden sind, hängen in der Kings Library des British Museum [2]). Die eine zeigt reiche Verzierungen und kleine figürliche Darstellungen in braun auf schwarz, die zweite den mit vier Rossen bespannten Triumphwagen der Bellona; der sich zuspitzende Raum ist meisterhaft ausgefüllt durch vorstürmende, stürzende und liegende Krieger. Solche Bilder von Kampfeslust oder Siegesfreude passen ebenfalls trefflich für diesen Zweck.

Zwei sehr schöne Dolchscheiden endlich hat Holbein auf den Holzstock gezeichnet [3]). Die eine zeigt wieder eine Venus mit der Fackel und einen kleinen Amor neben ihr, der eben den Pfeil abschnellen will, grandios componirt, während die Kindergruppen in den andern Abtheilungen höchst anmuthig sind und ein geflügelter Kinderkopf den unteren Abschluß bildet. Recht sinnreich ist die Zier der zweiten Scheide gewählt, Fortuna mit wehendem Schleier, in einer Muschel über das Meer fahrend, für kriegerische Abenteurer gewiß ein passendes Symbol. Im Kupferstichcabinet der Königin Marie zu Dresden befinden sich auch zwei reiche Griffe, die zu diesen Scheiden gehören [4]).

---

[1]) Josua Cap. 3 und 4. — Veränderter Entwurf hiezu im gleich zu erwähnenden Baseler Skizzenbuch, Nr. 30.

[2]) Nr. 20 und 22 (Nr. 21, Theil einer Dolchscheide mit M. Scaevola, wird irrthümlich Holbein zugeschrieben und ist viel später).

[3]) Passavant 42. 43. [4]) 42 a. 43 a.

Von der gesteigerten Thätigkeit auf diesem Felde, die für Holbein im Dienst des Englischen Hofes begann, geben außer mehreren größeren Entwürfen namentlich zwei Skizzenbücher des Meisters Kunde, welche in öffentlichen Sammlungen bewahrt werden. Das eine, aus der Sloane-Sammlung stammend, befindet sich im British Museum, und ist, nach Sandrarts kurzen Notizen, wahrscheinlich dasselbe, welches ihm Inigo Jones im Museum des Königs von England gezeigt hatte. Das zweite Buch, nicht minder reichhaltig und werthvoll, mögen auch die Zeichnungen meist flüchtiger und die Farbenandeutungen bei ihnen nicht so häufig sein, wird im Baseler Museum bewahrt, freilich nicht mehr in der ursprünglichen Form. Die kleinen Bildchen sind jetzt einzeln in ein neues Buch eingeklebt, auch manches was nicht hergehört, zum Beispiel einige Blätter, die offenbar aus einem ehemaligen Zwickbüchlein des Vaters Holbein stammen*), doch läßt sich der Bestand vom Buche des jüngern Holbein leicht herausfinden durch das mäßig starke, etwas gelbliche Papier, auf welchem dessen Ueberbleibsel gezeichnet sind. Daß es aus Holbeins Englischer Zeit stammt, wird nicht nur durch den künstlerischen Stil und durch die Wahl mancher Gegenstände bewiesen, sondern auch durch die Bezeichnung I. H. 1537, welche neben einer kleinen figürlichen Darstellung (Nr. 80) steht. Holbein mag es bei seinem letzten Besuch in Basel mit heimgebracht haben. — Ein drittes Buch, über dessen Verbleib nichts bekannt ist, oder wenigstens zahlreiche Zeichnungen, besaß der Earl of Arundel and Surrey, und eine Anzahl prachtvoller Erfindungen daraus ward von Wenzel Hollar gestochen.

Neben Entwürfen für die Kleinkunst enthalten diese Skizzenbücher auch noch ein paar andere Zeichnungen, das Baseler zum Beispiel Studien nach Gliederpuppen (Nr. 16), Hände nach dem Leben (21) Studien über die Proportion nackter Gestalten (19) und einige Skizzen von Thieren. Auch im Londoner Büchlein kommt ein sitzender Hund und eine ruhende Geiß**) vor (117. 175). Ueberhaupt hat Holbein an Beobachtung des Thierlebens Freude. Schon aus des Meisters früherer Zeit lernten wir ja einige Studien dieser Gattung im Baseler Museum kennen***), unter denen

*) Das Amerbach'sche Inventar nennt von diesem „zwei büchlin mehrteil mit stefzen" (vgl. Bd. I. S. 366). Nur eins von diesen ist noch in alter Form vorhanden (Bd. I. S. 100). — Das oben erwähnte Buch des jüngern Holbein wird im Inventar erwähnt als „Ein buchlin darin by 85 stücklin gerißen." Das jetzige Buch enthält 106 Bildchen, und nach Abzug der fremden Blätter scheint die Zahl zu stimmen.

**) Holzschnitt bei Wornum.

***) Nr. 86, Saal der Handzeichnungen. Vgl. Bd. I. S. 143.

amentlich ein Lamm und ein Lammskopf sich an Wahrheit, Lebensgefühl
nd zarter, meisterhafter Behandlung nur mit Zeichnungen Paul Potters
ergleichen lassen. Was Holbein in dieser Hinsicht vermochte, ward schon
m 16. Jahrhundert angestaunt. Ein kleines Zettelchen mit Notizen von
)r. Iselin, dem Enkel des Bonifacius Amerbach, das Herr His-
)eusler kürzlich unter den Amerbach'schen Papieren der Baseler Biblio-
hek entdeckt hat, enthält unter mehreren Bemerkungen über Holbein auch
ie: er habe einmal einen Hund mit solcher Naturwahrheit gemalt, daß die
orübergehenden Hunde ihn anzubellen pflegten *).

Das Baseler Buch enthält auch zahlreiche figürliche Compositionen
n allerkleinsten Format, deren Stil aber weniger ein malerischer als ein
lastischer zu sein pflegt. Größtentheils sind sie für getriebene Arbeit oder
ir Gravirung gemacht, scheinen zum Schmuck von Spangen und Agraffen
der für Medaillen bestimmt. Schmuckgegenstände mit derartigen Bildern
anden wir ja bereits auf zahlreichen Portäten Englischer Persönlichkeiten.
Bibel und Mythologie, Allegorie und antike Geschichte liefern die Gegen-
ände dazu. Wir finden zum Beispiel, dreimal auf demselben Blättchen
nd stets etwas verändert, Hagar und Ismael, denen der Engel er-
heint, eine höchst edle Composition (37). Dasselbe Blatt enthält noch
in viertes Medaillon: Abraham und Melchisedech sich über dem Altar
ie Hände reichend, und daneben die zwei Hauptgestalten noch einmal. Von
ndern Medaillen und Schmuckgegenständen mit Alttestamentarischen Scenen
ennen wir: das Opfer von Kain und Abel (71); Sarah, welche
hrem Gatten die Hagar beigiebt (67); Jakob die Rahel bei ihrer
)eerde umarmend, und zwar in höchst ländlich-ungenirter Weise (68).
nmuthig ist besonders Jakob, welcher der Rahel den Stein vom
Brunnen wälzt (76); lebendig ist eine sehr gestaltenreiche Darstellung
i ganz kleinem Rund, Gegendruck einer leicht colorirten Federzeichnung:
)avid und das Weib zu Thekoa; dies kniet vor dem Monarchen, der
on seinem Kriegsgefolge umgeben ist, und rechts erblickt man auf ihren
Maulthieren die Kinder des Königs, welche dem Absalom entflohen sind **).
)ann verdient namentlich das Opfer des Elias Beachtung, welches
uf der Fassung eines Edelsteins dargestellt ist, und zwar so, daß der
Stein benutzt ist, um das Feuer auf dem Altar zu bilden ***). Ein sehr

*) Vgl. Beilage VI.

**) Nr. 70. Bezeichnet mit dem Namen DAVID (umgekehrt) und 2 Samuel 14.

***) Nr. 63 und 65. Auch die Ansicht von der Rückseite ist gegeben.

schöner Schmuckgegenstand endlich läßt zwischen einer Einfassung von Bändern, Sirenen und Kindergestalten den Untergang der Rotte Korah sehen (77).

Unter Wenzel Hollars Stichen kommen auch einige Alttestamentarische Scenen in kleinem Format vor, die wenigstens zum Theil ähnlichen Vorbildern zu Goldschmieds- und Medailleurarbeiten entnommen scheinen: David den Goliath tödtend; Ritter Urias, den Brief aus den Händen des Königs empfangend, welcher in der Tracht des 16. Jahrhunderts, von seinen Räthen und Hellebardieren umgeben, vor dem Thor einer Feste steht, und dann zwei schöne Rundbilder: Juda und Thamar, und David, der vor Saul die Harfe spielt; das Wehe des Königs und die tiefe Empfindung des musicirenden Knaben prägen sich großartig in ihren Gestalten aus.[1])

Auch Bilder des Neuen Testaments oder Heiligenfiguren kommen im Baseler Buche vor: eine Taufe Christi[2]); ferner der aus Wolken schauende Heiland[3]), unten ein Engel, welcher den Erwählten Kronen spendet, während ein anderer Engel die Verworfenen von dannen jagt. Mehrmals kommt eine Gestalt der büßenden Magdalena in einem kleinen Oval vor (Nr. 55, 56, 58), wie sie ähnlich Wenzel Hollar gestochen.[4]) Ein Schildchen zeigt den heiligen Rochus mit Engeln (79). Auf einem andern Blättchen zeigt sich zweimal, mit einigen Aenderungen, die Skizze des Erzengels Michael, welcher den Drachen niederwirft, für das Medaillon einer Ordenskette hingeworfen (64). Dann sehen wir einen Herrn und eine Dame, beide jung und im vornehmen Englischen Costüm, einander gegenüber knieen und einen Kelch halten, worüber ein Herz (88). Von mancherlei Allegorien — unter denen zum Beispiel auch der Gallische Hercules[5]) vorkommt — ist namentlich Eine merkwürdig: eine nackte Mannsgestalt steht auf einem zu Boden geschleuderten Ritter und zerbricht mit der Rechten Amors Bogen, mit der Linken das Schwert eines Kriegsmannes. Oben zeigen sich Bänder, die zur Aufnahme einer Schrift bestimmt sind (62). Einige der geistreichsten Compositionen sind aus Geschichte oder Sage des Alterthums entlehnt. Im kleinsten Raum ist die

[1]) Parthey, Nr. 71, 73, 67, 72.

[2]) Nr. 73. Gegendruck.

[3]) Ueber ihm die Worte: DOMINVS PROSPEXIT DE CÆLO; Nr. 75. — Wiederholung, noch besser in die Rundung hineingepaßt, Nr. 78.

[4]) Parthey 180. [5]) Nr. 69. — Vgl. S. 19.

Blendung des Zaleukos und seines Sohnes, die auch unter Holbeins Rathhausbildern vorkam, wiederholt.*) Die Hauptfiguren der zwei Blendenden und zwei Geblendeten sind nackt, die Umstehenden tragen antikes Kostüm. Großartig ist die Bewegung des Zaleukos, der sich mit beiden Armen hintenaufstemmt und sein Haupt dem Schergen entgegenstreckt. — Wir finden Bilder der Pomona (81), des Amor (85), der Leukothea auf einem Delphin (83), Centaur und Centaurin (53), Juno und Pa[illegible]asis**); zu den meisterlichsten Skizzen gehört ein friesartiger Streifen mit hinstürmenden Tritonen (22). In bacchischen Scenen bricht mitunter auch der Humor los; da finden wir beispielshalber dasselbe ergötzliche Motiv, welches unsere Griechische Holzschnitt-Initiale auf Seite 36 zeigt (Nr. 45).

Aehnliche kleine Skizzen mit figürlichen Compositionen für Goldschmieds- und Medailleurarbeiten finden wir in dem kleinen Buche des British Museum. So Maria's Verkündigung (19) mit der Umschrift ORIGO MVNDI MELIORIS und einer Einfassung, die durch gelbe Astern und grüne Blätter gebildet wird. Aehnlich angeordnet und von zartester Zeichnung, wie hingehaucht, ist ein Bild der Dreieinigkeit innerhalb eines Kranzes von rothen Rosen und mit der Schrift: TRINITATIS GLORIA SATIAMVR (13). Auf einer Spange ist Dido auf dem Scheiterhaufen angebracht, von einer männlichen und einer weiblichen Gestalt mit Entsetzen betrachtet (15). Ein Medaille, durch die Italienische Devise „SERVAR VOGLIO QVEL CHE HO GIVRATO“ erklärt, weist eine Hand, die ein auf Felsengrund ruhendes Buch betheuernd anrührt. (Nr. 22). Auch wohl eine Allegorie ist ein Jüngling, der schlafend unter einer Fontaine liegt und an Kopf, Leib und Füßen von den Strahlen getroffen wird (28). Besonderes Interesse verdient ein kleines Rund, welches den gekrönten Leopardenkopf des Englischen Wappenthiers zeigt mit den Umschriften: „HONY . SOYT . QVI . MAL . Y . PENSE“, und am äußeren Rande: CAROLVS . DVX . SVFFYCIE . PRO . HONORE . SVO . RICHEMOND. Also wohl die Schnalle, die Charles Brandon, Herzog von Suffolk, der Schwager des Königs und berühmte Feldherr, an seinem Hosenbandorden trug. Drei schöne kleine Rundbilder aus dem Buche sind unter Glas aufgehängt***): die Allegorie der Zeit, welche die

*) Nr. 61, etwa 1 Zoll hoch und 2 Zoll breit. — Vgl. Bd. I, S. 298.

**) Im Gegendruck, mit beigeschriebenen Namen. Nr. 74.

***) Kings Library. Nr. 9, 1–3.

Wahrheit an den Tag bringt*), Johannes der Täufer und die Flucht Loths.

Gleicher Art und Bestimmung müssen sechs kleine Zeichnungen in Runden von etwa 2½ Zoll Durchmesser, im Besitz des Herzogs von Devonshire sein, die zu Chatsworth in einem Rahmen hängen und welche, nach Waagens Urtheil**), zu Holbeins zartesten Arbeiten gehören: Phaetons Sturz; das Jüngste Gericht; ein Wappenschild, worauf Cupido neben drei Bienenstöcken, gefesselt und mit verbundenen Augen, nebst der Devise „nocet empta dolore voluptas". Fast noch lieber möchte man Albrecht Dürers Verse dazusetzen, die er unter eine ähnliche Darstellung***), Venus und der von Bienen gestochene Amor, schrieb:

„Der Binen stich bringt grossen schmertz.
So auch die lieb verwund manchs Hertz.
Mit Freud und Lust, mitt angst vnd qual.
Lieb ist voll Honig vnd bitter gall."

Ferner Hagar und Ismael — ein Gegenstand, den wir schon im Baseler Buche fanden; Diana und Actäon; ein Ritter, der auf eine Uhr schaut, an welcher eben ein Knabe mit einem Hammer die Stunde schlagen will, dabei das Motto: „Aspetto la hora".

Die Fülle der Motive, die Mannigfaltigkeit der Gegenstände läßt uns auf die bunte Verschiedenartigkeit der Bestimmungen und Verwendungen solcher kleiner Kunstwerke schließen. Das Ernste und das Heitere, das Christliche und Heidnische, das Pathetische wie das Zarte und Zierliche sind vertreten. Bald waren sie offenbar galante Geschenke und spielten auf zarte Verhältnisse an; bald lag ihnen ein feiner Scherz zu Grunde, bald mochten sie bedeutungsvolle Erinnerungen an bestimmte wichtige Ereignisse oder an liebe Personen sein. Das Eine paßte zum Schmuck einer schönen Dame, das Andere für den eleganten, lebenslustigen Cavalier, ein Drittes für den ernsten, thätigen Mann, zur Belohnung seiner Verdienste. Gewiß aber war das Meiste für den König in eigner Person bestimmt, dem kleine Kunstgegenstände, bei welchen geschmackvolle Arbeit sich mit kostbarem Stoffe vereinigten, die größte Freude waren.

Im Londoner Skizzenbuche finden wir außerdem Muster für die man-

*) Mit den Namen TEMPVS und VERITAS. — Aehnliche Composition im Baseler Skizzenbuch, Nr. 54.

**) Treasures III. S. 359.

***) Im British Museum, Kupferstichsammlung.

nigfaltigsten Gebrauchsgegenstände oder Einzelheiten am Costüm: Quasten, Schnüre, Bordüren, Knöpfe, Büchereinbände, Stickereien, bei welchen Holbein mit Glück eine Flächendecoration nach orientalischen Mustern anwendet, breite Bänder und feinere Streifen, Linienverschlingungen, laubartige Arabeskenzweige, ohne Relief und ohne Angabe von Schatten und Licht.*) Manchmal scheint dies System auch für Verzierungen der Waffen angenommen zu sein, sei es für einfache Damascirung, sei es für Tauschirung, das heißt Einschlagung von edlerem Metall in Stahl. Im Ganzen aber ist es mehr das plastische Gefühl, welches im Kunstgewerbe der Deutschen Renaissance herrscht, und welches auch Holbeins Arbeiten dieser Gattung durchdringt. Es spricht aus den Skizzen für mannigfaltige Gefäße und Geräthe, aus den zahlreichen Entwürfen für den Juwelier, Gold- und Waffenschmied. Reizend sind einige Zeichnungen zu Toilettenwerkzeugen in London, Handspiegel, Bartpinsel und Kamm, deren Griff von kleinen phantastisch gestalteten Genien mit Fledermausflügeln oder in Laubgewinde ausgehend gebildet wird (21. 23. 24). Einige reiche Spiegelrahmen kommen im Baseler Buche vor (92. 95), einen noch schöneren Toilettenspiegel zeigt eine große getuschte Federzeichnung auf der Bibliothek zu Erlangen. Delphine tragen den Untersatz und umgeben den eleganten Rahmen, der von einer Sirene gehalten wird; zu oberst sitzen zwei weinende kleine Liebesgötter und das Ganze ist von einem Todtenkopf gekrönt. Wie tiefsinnig ist es und wie charakteristisch für die Zeit, diese Todesphantasie gerade mit dem Werkzeug irdischer Eitelkeit zu verbinden.

Im Londoner Büchlein kommen zahlreiche Muster zur Fassung von Edelsteinen, zu verschlungenen Buchstaben, wie man sie an Schmucksachen zu tragen pflegte, zu Broschen und Agraffen vor. „Geben ist seliger denn Nehmen" (DARE MVLTO BEATIVS QVAM ACCIPERE) steht auf einer als Devise; eine andere zeigt das Brustbild einer Dame mit der Inschrift: WELL LADY WELL; noch zwei andere Agraffen tragen die Worte: MI LADI PRINSES, was offenbar auf Heinrichs Tochter erster Ehe, Prinzessin Marie, geht, die seit Anna Boleyn's Tode wieder zu Gnaden angenommen war.**) Da finden wir Ohrgehänge, eins mit zwei Turteltäubchen und dem Motto: TVRTVRVM CONCORDIA***), Gürtel,

*) Einige Proben unter den Holzschnitten in Mr. Wornum's Buch. Das schöne Muster auf S. 47 steht aber nicht auf seiner Basis, sondern auf der Seite.

**) Sämmtlich King's Library I, Nr. 14.

***) Skizzenbuch Nr. 30.

Armbänder, Halsketten; in einer solchen Skizze werden die Perlen und Edelsteine von Satyrn und Nymphen in kühnen Bewegungen gehalten.[1]) Verwandte Motive kommen bei Entwürfen für Degengriffe im Baseler Buche (96—98) vor. In einem von diesen wird der Bug aus Pflanzengewinden gebildet, die ein Drachenkopf wie Feuer ausspeit. In ihrer Mitte ruht ein Juwel wie eine schöne Frucht, und das Ende des Bugs ist eine weibliche Gestalt, welche aus den Arabesken hervorwächst. Verwandt ist ein anderer Degengriff von höchster Zierlichkeit, mit bewaffneten Kindern, die ruhen, kämpfen, tragen, von Wenzel Hollar[2]) gestochen, mit der Angabe, er sei für den Prinzen von Wales erfunden.

Den höchsten Triumph aber feiert Holbeins ornamentaler Geschmack in den Mustern für Gefäßbildnerei, für Teller mit gravirten Verzierungen[3]), Becher, Pokale, Salzfässer, Kannen, Tafelaufsätze. Wie spricht aus ihnen laut, klar, in jubelnder Freudigkeit der lebenslustige, festliche Geist der Renaissance! Mit großer Feinheit ist überall der Stoff zur Geltung gebracht, dem Charakter eines edlen Metalls ist die Formgebung durchgängig entsprechend; aber mit ebenso großem Verständniß ist auch dem Zwecke des Gefäßes Ausdruck verliehen. Unter Hollars Stichen[4]) kommen Proben von Deckelkannen, mit oder ohne Schnabel, also zum Gießen oder zum Trinken vor, wahrscheinlich von Silber und größtentheils für Bier bestimmt, das in England auch auf die vornehmen Tafeln kam. Eine der beiden Gußkannen (2636), deren Bauch, von convexer Grundform, sich gegen oben mächtig erweitert, mit dem breiten Ausguß und dem zierlichen Henkel, der, unten doppelt ansetzend, wie ein zarter Blumenstengel emporwächst, drückt so recht die Freude am reichlichen Spenden aus. Ganz verschieden ist die zweite, die vasenartig auf schlankem Fuße ruht; wahrscheinlich sollte sie ein warmes Getränk fassen, der Deckel hat den Charakter des fester und nachdrücklicher Abschließenden, den Ausguß bildet eine hohe Dille in Gestalt einer Schlange, die am untern Theil des Bauches herauswächst und der ein Henkel, in seiner Form dem Schweif einer Klapperschlange nachgebildet, entspricht. Diese Theile, in welchen die Function

---

[1]) Copie in Wornum, S. 85.

[2]) Parthey 2599. Andere Skizzen zu Dolch- und Degentheilen 2596—2598.

[3]) Erlangen, Bibliothek. — British Mus. Skizzenbuch Nr. 122.

[4]) Parthey 2634—2637.

des Gefäßes sich am deutlichsten ausspricht, sind wohl berechtigt, solche Thierformen anzunehmen, dadurch erhöhtes Leben zu gewinnen und dem Ganzen eine desto entschiedenere Richtung zu geben. Dafür hatte schon das Alterthum die schönsten Beispiele geboten.

Und dann diese anmuthigen Trinkgefäße auf schlankem Fuß*), so leicht und elastisch sich aufbauend, daß ein kräftiges Leben bis in die feinsten Verzierungen zu pulsiren scheint! Der antike Grundtypus ist festgehalten, aber frei behandelt und geistreich modificirt, alle jene reicheren technischen Mittel, welche der neueren Kunst zu Gebote standen, sind verwerthet. Das mannigfaltigste Beiwerk, bald bildnerisch, bald malerisch im Motiv, ist an sie verschwendet; bei dieser Fülle war das Festhalten der stilistischen Gesetze um so schwieriger, und doch sind sie mit eben so großer Feinheit als Bestimmtheit gewahrt. Fast ausschließlich waren es Schaugefäße, zu keinem wirklichen Gebrauch bestimmt, dennoch ist die erste Stilregel, daß der wenn nicht thatsächliche, so doch supponirte Zweck sich ausprägen müsse, durchgängig festgehalten. Holbeins Gefäße kommen nicht in die Gefahr, sofort zu verrathen, „nur zum Zwecke der darauf angebrachten malerischen oder bildnerischen Kunst gemacht zu sein“, wie so manche heutige Prachtstücke, wie „fast Alles was sinnreich sein wollende, in der That aber geistlose Tendenzsucht, verbunden mit anmaßender Selbstüberschätzung, die sich nicht unterordnen mag, in unsern modernen weltberühmten Porzellanmanufakturen und Goldschmiedswerkstätten hervorbringt.“ Von diesen Erfindungen des Deutschen Renaissance-Meisters gilt ganz besonders, was der größte lebende Kenner der technischen Künste von den Productionen der Renaissance überhaupt sagt: „Spielend und ungesucht knüpft sich der Sinn des Dargestellten an den Gegenstand, den es zu schmücken bestimmt ist. Frei bewegt es sich innerhalb seiner formalen Schranken, dem Ganzen sich anschmiegend, es erst vervollständigend, ohne sich des Rechts der selbständigen Existenz zu entäußern. Sein Bezug zu dem Ganzen ist ein bei Weitem innigerer als der rein intellectuelle des Sujets.“**) — Letzteres hängt oft nur sehr locker mit der Bestimmung des geschmückten Gegenstandes zusammen. Medaillons mit Köpfen schmücken oft den Bauch, Figuren stehen auf den Knäufen des Deckels. Es würde müßig

*) Hollar, P. 2626–33. — Basel, Skizzenb. 89. 99. 100. 102. 103. 104. — Manches unter den Goldschmiedsrissen des Baseler Mus., U 12, namentlich Nr. 71. — Holzschnitte Nr. 44 a–c.

**) G. Semper. Der Stil 2c. II, p. 87.

sein, nach ihrer besondern Bedeutung zu fragen, es sollen eben nur heitre, festliche Gestalten sein; deshalb werden die unsterblichen Götter des Alterthums, Jupiter, Neptun, eine Panin, ein kleiner Liebesgott, oder auch die strengere Figur der Themis mit ihrer Waage gewählt. Näher ist der Bezug, launiger die Erfindung, wenn ein von Hollar gestochener Pokal[1]) durch die Gestalt der Mäßigkeit gekrönt wird, die aus dem großen Gefäß sich Wein in das kleinere gießt, ganz wie das in den Baseler Rathhausbildern vorkam und wie es ähnlich auch Lucas van Leyden[2]) darstellt. Nur ausnahmsweise scheint ein ernsterer Gedanke betont zu sein in einer der elegantesten Becherskizzen, welche Holbein für den Deutschen Goldschmied Hans von Antwerpen gemacht.[3]) Geflügelte Gestalten, welche Fackeln halten, ruhen am Fuß, und oben auf dem Deckel steht die Figur der Wahrheit mit Fackel und offenem Buch. Das läßt sich vielleicht als ein Bekenntniß protestantischer Gesinnung auffassen.

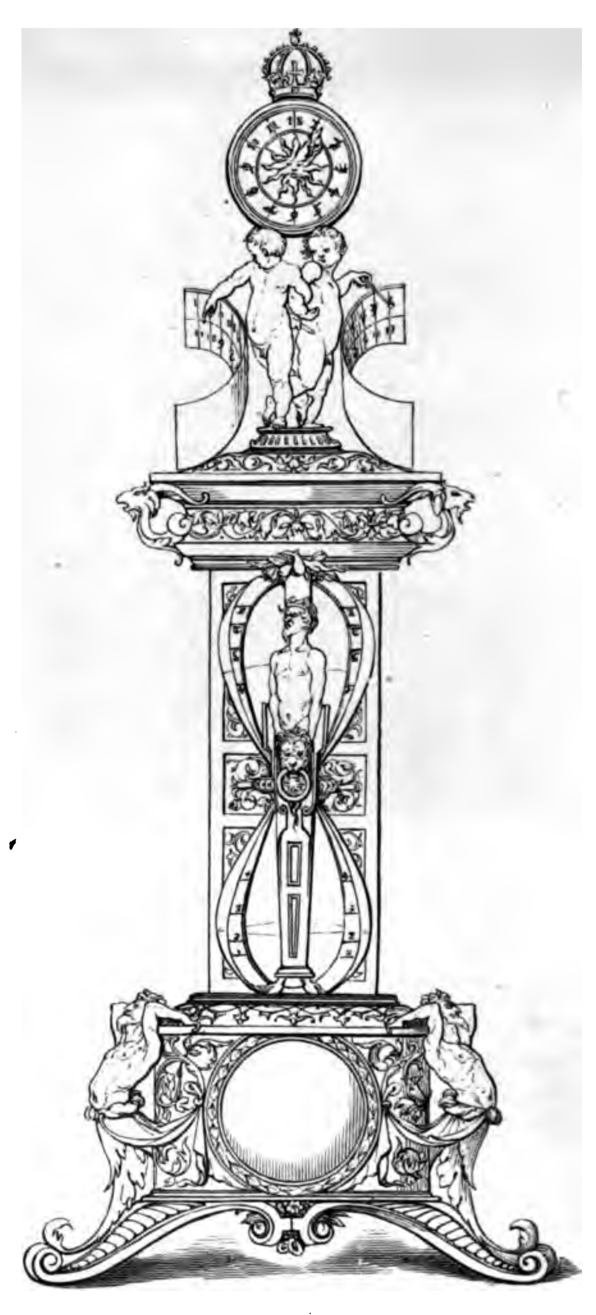
Alle Gefäß-Entwürfe Holbeins werden aber übertroffen durch den Festpokal der Königin Jane Seymour, zu welchem die Bodleian Library in Oxford die große Federzeichnung bewahrt[4]) — Die Initialen von König und Königin, H und I, welche der Liebesknoten verschlingt, kommen mehrfach darauf vor, und ebenso Jane Seymour's Wahlspruch: BOVND TO OBEY AND TO SERVE, „Zu Dienst und Gehorsam verbunden" — für eine Gemahlin Heinrichs VIII. sicherlich die passende Devise. Auch der Farbeneffect des Ganzen, das herrliche Zusammenwirken von Gold, Perlen, Edelsteinen, ist in der Zeichnung angedeutet. Geschmückt mit Laubwerk und Delphinen, Masken und Engelsköpfen, wächst der Fuß in lebendiger Triebkraft empor, welche in dem stark betonten Ueberfall mit dem Rankenwerk und den niederhängenden Perlen anmuthig ausathmet, den Druck von oben und die elastische Thätigkeit verkörpernd. Gegen die spielende Leichtigkeit unten setzt der Bauch des Gefäßes mit Bossirungen kräftig an; horizontale Theilungen und wechselnder Schmuck, bald plastisch vortretend, bald malerisch in der Fläche bleibend, lassen ihn schlanker,

[1]) Parthey. 2626.

[2]) Kupferstich der Temperantia, Bartsch 133, aus der Folge der Tugenden, von 1530.

[3]) Baseler Skizzenbuch, Nr. 104. Nur zur Hälfte gezeichnet und ungedruckt, so auch der Name des Bestellers. — Vgl. S. 208.

[4]) Photographisch herausgegeben vom South Kensington Museum. Eine alte Wiederholung befindet sich British Museum, King's Library, Schrank I, Nr. 13, trefflich in Holz geschnitten für Mr. Wornums Buch.



Uhr für Heinrich VIII.
(Zeichnung, British Museum.)



Krönung der Uhr Heinrichs VIII.

(Zeichnung, Britisch Museum.)

zierlicher scheinen, aber energisch springen aus den mitteren Medaillons die Brustbilder von Römischen Kriegern, Schönen und Imperatoren heraus. Wie ungestüm, wie jubelnd endlich strebt Alles aufwärts an dem Deckel mit seinen Meerjungfern, die aus aller Macht in ihre Trompeten aus Blumenstengeln blasen und mit den beiden vergnügten Amorknaben zu oberst, die das Wappenschild mit der Königskrone emporhalten.

In diesem Prachtstück hat sich Holbein die Sache nicht leicht gemacht. Aus einer bunten Vielzahl horizontaler Theile und Glieder setzt sich das Ganze zusammen. Die Fülle und Mannigfaltigkeit der einzelnen schmückenden Elemente scheint unendlich zu sein; alles das wirkt auf das Profil des Ganzen ändernd und unterbrechend ein. Und trotzdem ist der Schmuck überall der Grundform untergeordnet und von welcher Seite wir das Gefäß betrachten mögen, stets wird uns der klare, bestimmte Contour, der ungetrübte, charactervolle Linienzug entgegentreten.

Weit einfacher aber nicht minder schön und bezeichnend ist der Entwurf zu einer Uhr, den wir unsern Lesern im Holzschnitt mittheilen, das Ganze in Umriß, die Krönung außerdem besonders, in der Größe des Originals. Dies mag zu den letzten Arbeiten gehören, die Holbein überhaupt gemacht hat, denn die Zeichnung im British Museum enthält die Bemerkung: „Neujahrsgeschenk, für den Kämmerer des Königs, Anthony Denny ausgeführt und von ihm zum Jahresanfang 1544 dem König verehrt*).“ Als das geschah, war der Erfinder schon mehrere Monate todt.

Uhren gehörten zu Heinrichs VIII. Zeit zu den beliebtesten Luxusgegenständen des Hofes, die größten Summen wurden dafür ausgegeben und in den Palästen Westminster und Hampton Court war eigens eine Person für das Aufziehen und Regeln der Uhren angestellt**). So ward denn auch bei diesem Geschenk die plastische Kunst kaum weniger, als die des Uhrmachers in Anspruch genommen. Auch hier war sicher Metall als Stoff gedacht, welches man ja überhaupt in der Renaissance am liebsten zur Gefäßbildnerei wählte. Die Gothik ließ bei ähnlichen Aufgaben den

*) King's Library Nr. 15. — „(S)trena facta pro anthony deny Camerario regis quod in initio noui anni 1544 regi dedit.“ Gleichzeitige Schrift, gewiß vom Besteller selbst, der außerdem noch einige Bemerkungen für den Uhrmacher beigefügt. Im Original zeigen sich geöffnete Doppelthüren zu den Seiten der Sanduhr: diese, welche den Contour stören, sind hier weggelassen, wodurch freilich dieser Theil etwas zu schmal erscheint.

**) N. H. Nicolas, The Privy Purse Expenses of King Henry the Eighth.... p. 310.

struktiven Charakter vorherrschen; Holbeins Entwurf ist, im Sinne der Renaissance, rein bildnerischer Natur. Wie trefflich aber wissen sich auch die durchaus plastischen Formen ihrer technischen Bestimmung zu fügen, nehmen zum Beispiel jene Satyrhermen am Fuße die Gestalt des Griffes oder Henkels an. Nicht minder charakteristisch ist die dritte tragende Satyrherme, die vor der Sanduhr emporwächst, und eine reizende Krönung bildet jene Kindergruppe, welche das Zifferblatt mit der Krone trägt. Nicht nur durch die schöne Fülle und echt Raffaelische Grazie entzückt sie das Auge; sie verkörpert zum letztenmal und am nachdrücklichsten das Hinstreben auf Rundung, welches sich im ganzen Aufbau verkündigt, und wie deutlich sprechen sich in ihr die drei Thätigkeiten des Aufnehmens, Tragens und Uebertragens der Last aus.

Nur gründliche architektonische Kenntnisse konnten den Meister befähigen mit so richtigen stilistischen Grundsätzen für das Kunstgewerbe thätig zu sein. Von seiner baukünstlerischen Begabung legen uns die Hintergründe mancher Bilder Zeugniß ab. Daß er aber dieses Talent auch practisch ausgebildet hatte, berichtet eine urkundliche Quelle, seine im nächsten Capitel zu erwähnende Bestallung von Seiten des Baseler Rathes, welcher darauf Gewicht legt, Holbein könne der Stadt in Bau-Angelegenheiten mit seinem Rathe förderlich sein. In England werden ihm denn in der That auch mehrere architektonische Werke beigemessen, doch läßt sich hier die Ueberlieferung nie auf eine zuverlässige Quelle zurückführen. Wenn man seinen Namen an das untergegangene Thor Heinrichs VIII. bei Whitehall heftete, so war das ein großes Mißverständniß; jenes war, nach den Abbildungen, ein vorwiegend gothisches Werk, in dem noch der Tudorbogen herrschte. Ebenfalls mit Unrecht schreibt man Holbein einen kleinen anmuthigen Portalbau, den Ueberrest eines verschwundenen Schlosses zu Wilton bei Salisbury, dem Landsitz der Familie Pembroke, zu. Hier ist freilich eine entschiedene Renaissance, sogar edel in den Formen der Säulen und einst, wie die Farbenspuren schließen lassen, auch in trefflicher Polychromie gehalten, aber der Charakter des Ganzen, wie namentlich die Krönung zeigt, ist viel zu schwächlich, als daß man an Holbein denken dürfte, und außerdem zeigt das Costüm der Brustbilder, die in mehreren Medaillons angebracht sind, daß die Ausführung schon stark in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts geht. Auf die Architektur in England, welche aus der Gothik gleich in

den Barockstyl umschlug, ohne eine wahre Renaissance besessen zu haben, scheint Holbein in geringerem Maße Einfluß gehabt zu haben als andere Künstler im Dienst des Königs, namentlich die Italiener, wie Antonio Toto, der das später untergegangene Schlößchen Nonesuch („Sondergleichen") in der Grafschaft Surrey baute.

Auch die Decke der Kapelle von St. James Palace wird Holbein beigemessen, aber gleichfalls ohne äußeren Halt. Indeß würde der Geschmack dieser Band- und Blattverzierungen auf blauem Grunde und mit reicher Vergoldung*) wenigstens der Behauptung nicht gerade widersprechen, und auch die Entstehung dieses Werkes fällt in seine Zeit; mehrmals ist die Jahrzahl 1540, sammt den Initialen Heinrichs und seiner vierten Gemahlin Anna von Cleve zwischen den Ornamenten angebracht.

Nur Ein architektonisches Decorationsstück rührte sicher von unserm Meister her, wie die Originalzeichnung im British Museum beglaubigt**): ein Kamin der, nach dem Wappen zu schließen, sicher für einen Palast des Königs ausgeführt war***). Das Prachtstück ist durchaus in monumentalem Stil gedacht. Es ist eine Art Portalbau in zwei Stockwerken, der bis an die Decke reichen mochte; jedes Geschoß wird durch zwei Säulenpaare, unten dorische, oben ionische, eingeschlossen. Zwischen den unteren Säulen befindet sich die breite, niedrige Kaminöffnung; ihr etwas gedrücktes Bogenfeld ist mit der Darstellung einer Schlacht gefüllt, aber vor die Mitte des Feldes ist ein von reichen Ornamenten umschlossener kreisförmiger Schild mit dem Bilde von Esther und Ahaverus gehängt. So beleben figürliche Darstellungen alle Theile des Werkes, meist nicht malerisch, sondern in Reliefstil componirt. In den Ausschnitten neben dem unteren Bogen zeigen sich zwei Medaillons mit männlichem und weiblichem Brustbilde in antikem Stil. Der reiche Fries über der unteren Säulenstellung ist aus Blattwerk mit Hundsköpfen gebildet, eine seltsame Zusammenstellung, und doch schön und glücklich durchgeführt; in seiner Mitte zeigt sich des Königs Namenzug, von Greifen gehalten. Das obere Geschoß, durch Hermen, welche Fruchtkörbe tragen, in drei Felder getheilt, enthält rechts und links Medaillons mit den sitzenden Figuren der Justitia und Charitas,

*) Abbildung und kurze Beschreibung in Richardson, Architectural Remains of the Reigns of Elisabeth and James I. London 1838.

**) Kings Library Nr. 23.

***) Walpole, der diesen Entwurf besaß, erwähnt eine Notiz Peacham's über eine Zeichnung von Holbein zu einem Kamin für Heinrichs neuen Palast zu Bridewell.

darüber jedesmal Heinrichs Namenzug, und in der Mitte die schöne und lebendige Darstellung einer Reiterschlacht, unter dem Englischen Wappen. Ein kräftiges Gesims schließt das Ganze ab. Wer diesen Bau ersonnen hat, in seiner mit Pracht verbundenen Anmuth der einzelnen Formen, seinem feinen Geschmack des Ornaments und namentlich seiner Schönheit der Verhältnisse und bewundernswerthen Theilung des Raumes, wäre im Stande gewesen, die Englische Architektur seiner Zeit in bessere Bahnen zu lenken, hätten Zeit und Gelegenheit ihm eine Thätigkeit im Großen auf diesem Felde nahegelegt.

Aber auch die Thätigkeit im Kleinen, wie er sie zu üben hatte, ist hoher Beachtung werth, und namentlich die Gegenwart, in welcher alle künstlerisch Gesinnten für die Förderung des Geschmackes in der Kunstindustrie Interesse fassen, wird Holbeins Leistungen auf diesem Felde zu würdigen wissen. Gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts war das Kunsthandwerk Deutschlands in allen seinen Zweigen zu einer Blüte gelangt, die wir heut bewundernd betrachten müssen. Nicht im mindesten stand es gegen Italiens Leistungen zurück und hatte Frankreich an Adel des Geschmacks und Kraft der Erfindung überholt. Als das Schönste aber, was der Deutsche Geist auf diesem Felde ersonnen hatte, stehen die Schöpfungen Hans Holbeins da. Den sogenannten Kleinmeistern, welche durch ihre Ornamentstiche so wirksam zur Verbreitung des Renaissance-Geschmacks beitrugen, war die Entwickelung seines ornamentalen Stils der Zeit nach schon vorangegangen und er überholte sie ebenso an Geist und an Reinheit des künstlerischen Gefühls. Mit manchem der Dolche oder mit Jane Seymour's Pokal vermag sich kein Werk des Benvenuto Cellini oder jener zahlreichen anderen Meister, deren Arbeiten heut gewöhnlich unter Cellini's Namen gehen, zu messen.

Baute Holbein dem Englischen Monarchen nicht auch die Räume selbst, in welchen dieser hauste, so war doch ein großer Theil ihrer Ausstattung seiner Erfindung zu danken, nicht nur die Gemälde, welche sie schmückten, sondern auch Kamine und sonstige Prachtstücke, die kunstvoll geschmiedeten Waffen, welche die Wände decorirten, die Geräthe und köstlichen Gefäße, die in den Sälen und Gemächern zur Schau standen, bis auf die kleinsten Zier- und Gebrauchsgegenstände, ja bis auf das Costüm und den Schmuck der Menschen, welche in diesen Räumen wohnten. Die Erscheinung des Königs, wie Holbein ihn vom Kopf bis zu Fuß im Wandbilde zu Whitehall gemalt, war auch im Original zum großen Theil sein

Werk. Er hatte die Fassung der Juwelen an Kleid und Hut entworfen, e Stickereien, welche das Wamms überzogen und den Saum des Mantels hmückten, vorgezeichnet, die prächtige Halskette und die Medaille auf der ruft, den Dolch mit seinem reichen Griff und seiner zierlichen Scheide, vielleicht selbst die Hutschnur und das Spanisch Werk am Kragen ernnen. So faßte der Meister im Sinne der Renaissance das Schöne als a befruchtendes und beglückendes Element auf, welches das ganze Leben rchdringen mußte, und hielt das Kleinste für werth, so behandelt und staltet zu werden, daß es einem hochgebildeten Kunstgefühl entsprach.

XIII.

Holbeins Reisen in königlichem Auftrag. — Die Geburt des Prinzen von Wales und der Tod der Königin Jane Seymour. — Neue Werbung. — Holbein als Brautmaler nach Brüssel gesandt. — Das Bildniß der Herzogin Christina von Mailand. — Holbein in den Haushaltrechnungen. — Sein Besuch in Basel. — Bestallung von Seiten des Rathes. — Seine Kinder; späteres Schicksal seiner Familie und Nachkommenschaft. — Die Bildnisse des Prinzen von Wales. — Heinrichs Werbung um Anna von Cleve. — Holbeins Porträt der Prinzessin. — Des Königs Freigebigkeit gegen den Maler. — Scheidung von Anna und Cromwell's Fall. — Heinrichs Vermählung mit Katharine Howard.



Solch einen Freudentag hatte König Heinrich VIII. vielleicht nie erlebt wie den 12. October 1537, an welchem Jane Seymour eines Knaben genas. Mit Erwartung hatte Alles diesem Ereigniß entgegengesehen; schon die Hoffnung hatte den König munterer und freundlicher gemacht, als die Umgebung ihn je erblickt zu haben sich erinnerte.*) Jetzt endlich war ein zweifelloser männlicher Erbe der Krone da; beim Hingang des Königs, der immer corpulenter und gleichzeitig schwächer an Kräften zu werden begann, war keine Revolution zu erwarten. Das ganze Königreich sah sein Wohl und seine Ruhe gesichert. Ueberall im Lande wurden Freudenfeuer angezündet, und öffentliche Dankgebete dargebracht. Aber Trauer und Klage folgten der Freude auf dem Fuße; im Befinden der Königin, das anfangs befriedigend war, trat nach zehn Tagen durch Nachlässigkeit der Pflege eine Verschlimmerung ein, und am 24. October war die edle und anmuthige Mutter des kleinen Prinzen todt.

*) Froude III. c. IV. — Hall's Chronik.

Der König verließ gleich darauf Hampton Court und ging nach Westminster, wo er eine Zeit lang in völliger Zurückgezogenheit weilte. Das Christfest ward zu Greenwich noch in Trauerkleidung begangen, die der Hof erst am Morgen nach Lichtmeß ablegte. Lange indessen ließ der geheime Rath nicht zu, daß der König als trauernder Wittwer lebte. Noch immer war die Zukunft nicht vor Schwankungen gesichert, da sie von dem Leben eines einzigen Kindes abhing, und daher drängten die Räthe den König, welcher persönlich nicht dazu geneigt schien, zu einer neuen Ehe zu schreiten. Unmittelbar nach Jane's Tode hatte sich Cromwell schon mit dieser Frage beschäftigt und bei den Gesandten und Agenten an fremden Höfen Erkundigungen über verfügbare Prinzessinnen eingezogen. An die Französische Prinzessin Margaretha, an Marie de Guise, damals verwittwete Herzogin von Longueville und später Königin von Schottland, war gedacht worden. Wie bei dem Gesandten in Paris scheint Cromwell auch bei dem Geschäftsträger in Flandern, John Hutton, angeknüpft zu haben. Er solle sich am Hofe zu Brüssel oder sonst in der Nähe nach Damen umsehen, die man dem Könige vorschlagen könne, — so ungefähr scheint der Auftrag gelautet zu haben. Nach Empfang von Cromwell's Brief schreibt Hutton den 4. December, er habe so viele Erkundigungen im Stillen eingezogen, als die Zeit es erlaubte. Doch müsse er um Verzeihung bitten, wenn er seine Sache vielleicht nicht recht mache; er habe keine großen Erfahrungen mit Damen. Es sei wohl eine vierzehnjährige, recht hübsche Tochter des Grafen Brederode am Hofe, die auch eine gute Mitgift zu erwarten habe, ferner die Wittwe des seligen Grafen Egmond, freilich schon über vierzig, doch man sehe es ihr nicht an. Endlich sei auch die Herzogin von Mailand da, welche er nicht gesehen habe, die aber wegen ihres Charakters und ihrer Schönheit gepriesen werde. — Da hatte Hutton die Richtige getroffen. Christina, des Kaisers junge Nichte, Tochter König Christierns von Dänemark, war vom Englischen Hofe aus in das Auge gefaßt worden. Seit dem 24. October 1535 war sie die Wittwe des Herzogs Francesco Maria Sforza von Mailand, dem sie ein Jahr zuvor als Kind vermählt worden war. Die Verbindung Heinrichs mit ihr wäre das beste Zeichen eines neuen freundschaftlichen Verhältnisses zwischen England und dem Kaiser gewesen, welcher dadurch sogar vor den Augen von ganz Europa dargethan hätte, daß die Verstoßung seiner Tante

*) State Papers, vol. VIII, vom Anfang. — Vgl. die Auszüge in Beilage IV.

Katharina von Aragon völlig vergeben und vergessen sei. Einen Wink über Heinrichs Neigung hatte Karl V. bereits mit Lebhaftigkeit aufgenommen. Als die Sache so weit in Gang gekommen, ward von Seiten des Englischen Hofes gethan, was bei fürstlichen Brautwerbungen zur Etiquette gehörte: der Freier sandte einen Maler ab, um die Dame seiner Wahl zu conterfeien. Dies scheint seit der Heirath König Karls VI. von Frankreich Brauch geworden zu sein. Dessen Vormünder hatten den erfahrensten Maler ausgesandt, um die in Rede stehenden Prinzessinnen abzubilden, und nach Anblick der Porträte hatte der junge König sich für Isabella von Baiern entschieden.*) So war auch Jan van Eyck, um die erlauchte Braut Herzog Philipps des Guten zu malen, im Jahre 1428 nach Portugal gesandt worden. In gleichem Auftrag ging jetzt Holbein nach Brüssel.

„Gefalle es Eurer Lordschaft zu vernehmen," schreibt Hutton an Cromwell den 14. März 1538, „daß den 10. gegenwärtigen Monats hier ankam Euer Lordschaft Diener Philipp Hobbie, begleitet von einem Diener Sr. Majestät, Namens Mr. Hans, durch welchen Philipp ich Euer Lordschaft Brief, datirt von St. James den 2. dieses, empfing. Nun hatte ich den Tag zuvor einen meiner Diener an Eure Lordschaft mit einem Bilde der Herzogin von Mailand abgesandt, als ich aber den Inhalt Eures Schreibens wahrgenommen, hielt ich es für nöthig, den Boten aufzuhalten, denn jenes Bild, meiner Meinung nach, war weder so gut wie die Sache es verlangte, noch wie besagter Mr. Hans es würde machen können. In Erwägung dessen sandte ich einen andern meiner Diener mit der Post ab, um das Schreiben abzuliefern, das Eure Lordschaft durch diesen Ueberbringer erhalten wird." Hutton berichtet weiter, wie er gleich am folgenden Morgen sowohl bei der Regentin der Niederlande, Königin Marie, als auch bei ihrer Nichte, der Herzogin von Mailand, Audienz nachgesucht und ihnen mitgetheilt, daß Cromwell viel Rühmens über die Gestalt, Schönheit und Klugheit und andere tugendhafte Eigenschaften, mit denen Gott die Herzogin ausgestattet, vernommen habe, und daß ihm daher nichts für geeigneter erschienen sei, um den König in seiner Werbung zu bestärken, als ein vollkommenes Bild von ihr zu beschaffen. Deshalb habe seine Lordschaft in Begleitung eines seiner Diener einen Mann geschickt, der höchlichst ausgezeichnet im Machen von Conterfeien

*) Chronik des Mönchs von St.-Denis. Cap. V. Citirt vom Grafen De Laborde, La Renaissance des Arts etc., p. 56.

i und wünsche nun, seinem Diener möge es gestattet sein, ihre herzogliche
naden ehrfurchtsvoll zu grüßen und zu bitten, daß es ihr gefalle, Zeit
ıd Ort festzusetzen, wo besagter Maler seine Aufgabe erfüllen könne.
och denselben Tag erhielt Hobbie Audienz, und Tags darauf, den
l. März, ein Uhr Mittags, holte ein Herr vom Hofe Mr. Hansen ab.
Der," — sagt Hutton, — „wenn er auch nur drei Stunden Zeit hatte,
wies sich als Meister in jener Kunst, denn das Bild ist ganz voll-
mmen, das vorige ist nur gesudelt im Vergleich damit, wie Eure Lord-
jaft hinreichend bemerken kann, wenn man sie beide neben einander sieht."

Das Gemälde, welches Holbein nach dieser Dreistunden-Skizze aus-
hrte, rechtfertigt die hohen Erwartungen, welche schon der erste Entwurf
regte. Es befindet sich zu Arundel Castle, nur von wenigen Kunst-
eunden gekannt, da es im eignen Wohnzimmer der Herzogin von
orfolk hängt, und ist nach unsrer Ansicht das schönste Werk des
leisters, welches sich jetzt in England befindet, steht mit den drei vor-
glichsten Bildnissen in Deutschen Gallerien, von denen wir oben sprachen,
ıf gleicher Höhe.

Als jener andere Maler, dessen Werk Hutton „blos gesudelt" nannte,
e Herzogin von Mailand conterfeite, hatte sie ihren Traueranzug ab-
legt und ihm in voller fürstlicher Prachtkleidung gesessen. „Ihr hättet
e nur so sehen sollen!" — hatte eine Dame vom Hofe zum Englischen
eschäftsträger bemerkt. Holbein dagegen erblickte die Fürstin, wie sie
glich zu gehen pflegte, „in Trauerkleidung nach dem Italienischen Stil".
ber diese schwarze Wittwentracht bringt hier eine so künstlerische Wir-
ng hervor, daß man um keinen Preis den Goldstoff und die Juwelen,
elche sonst die vornehmen Damen jener Zeit tragen, an ihrer Stelle
hen möchte. Christine von Mailand trägt ein schwarzes Häubchen,
elches das Haar ganz verdeckt; von schwarzem Atlas ist das Kleid
ie der Ueberwurf, der mit Zobelpelz gefüttert und besetzt ist. Am Halse
igt sich ein schmaler weißer Kragen, und die Hände, welche gemeinsam
e gelben Handschuhe halten, schauen aus weißen Manschetten hervor.
in Goldreif mit rothem Edelsteine an der Linken bildet den einzigen
chmuck. Der Maler führt sie in voller Gestalt vor, um ihren schlanken
uchs zu zeigen. „Sie ist von höherer Statur, als wir beide", meldeten
e Gesandten Wriothesley und Vaughan einige Monate später. Der
opf ist in vollem Licht, das von der Rechten fällt, genommen, der Fleisch-
n ist ungewöhnlich klar, doch von einem zart-röthlichen Schimmer. „So

rein weiß wie die verstorbene Königin, die Gott selig habe, ist sie nicht," schreibt Hutton; „aber sie hat ein eigen gutes Gesicht, und wenn sie lächelt, da erscheinen zwei kleine Grübchen in ihren Backen und eines in ihrem Kinn, was ihr ganz ausgezeichnet wohl steht." — Wie paßt dies auf das ansprechende Gesicht im Bilde, das man eigentlich nicht wahrhaft schön, wenigstens nicht regelmäßig schön heißen kann, wie sie denn auch Wriothesley nur „competently faire" nennt, das aber in seiner Jugendlichkeit so reizend wirkt. Sie war eben damals erst sechzehn Jahre alt.

Und das ist es eben, was diesem Gemälde so eigenen Zauber verleiht; Holbein hat es wirklich als eine künstlerische Aufgabe empfunden, eine Wittwe von sechzehn Jahren zu malen, und hat diese Aufgabe in feinster Weise gelöst. Christine steht noch als ein halbes Kind vor uns, und dazu bildet der ehrbare, fürstliche Traueranzug einen seltsamen Gegensatz. Mit ihren großen, dunklen Augen, die unter ganz zarten, blonden Augenbrauen ruhen, blickt sie eigen fromm und unschuldig wie ein Reh. Gerade die Einfachheit ihrer ganzen Erscheinung, die noch der schlichte blaue Hintergrund steigert, paßt zu ihrem Wesen. „Höchst freundlich ist sie," sagt Hutton*), „recht anmuthig in der Haltung, von sanfter Sprache, scheint von wenig Worten zu sein, lispelt etwas beim Reden, was ihr aber gar nicht übel steht." Er habe sich anfangs gefragt, ob ihre große Bescheidenheit von bloßer Unwissenheit oder von natürlicher Neigung und Verständigkeit komme, nun er sie aber fast täglich beobachtet, sowohl in ernstem Gespräch, wie bei Kartenspiel und anderm Zeitvertreib, habe er wahrgenommen, daß es ihr gar nicht an Witz fehle, sondern daß sie vielmehr unter den vielen Klugen dort am Hofe die Klügste sei.

Alle diese Züge finden wir im Bilde wieder, im Ausdruck des Gesichts wie in der Figur, schon in der Art, wie sie leicht und leise einen Schritt nach vorn tritt, vor allem aber in den wundervoll gemalten Händen, deren Bildung und Fingerhaltung für das zarte, sanfte, zurückhaltende Wesen der jungen Herzogin höchst charakteristisch ist. Der noble Faltenwurf, dem doch nichts Anderes Vorbild ist als die Natur, die schöne Stoffmalerei von Pelz und Atlas, die feine coloristische Wirkung bei großer Einfachheit der Töne vollenden dies Kunstwerk, in welchem Holbein bewiesen hat, daß er nicht nur treu und von feiner psychologischer Auffassung, sondern auch elegant sein kann. — Doch welche edle, männliche Eleganz!

---

*) An verschiedenen Stellen. Briefe Nr. 481, 486.

Das Gemälde war schon seit geraumer Zeit im Besitz der Familie Howard, die es jetzt auf ihrem Schloß bewahrt. Walpole erzählt, daß es Vertue zu London bei Mr. Howard in Soho Square gesehen. Es ist eins der wenigen Kunstwerke, welche diesem Hause aus der Sammlung des Thomas Howard Earl of Arundel and Surrey verblieben. Bei diesem sah es Sandrart im Jahre 1627, es mit gewöhnlicher Ungenauigkeit aufführend als das Porträt von des Königs „unvergleichlicher Liebstin, einer Pinzessin von Lothringen" (Christine heirathete später den Herzog von Lothringen). Holbein habe diese auf Begehren des Königs so lebhaft abgebildet, daß er sich gleich in sie verliebt, sie aber habe sich schön bedanken und dem Könige zu wissen thun lassen, „wie daß sie, wann sie mit zweyen Köpfen versehen wäre, solche Ehre gern annehmen wolte." Solche Antwort Christinens ist nur ein Märchen. Sie persönlich scheint im Gegentheil wohl Lust gehabt zu haben, Königin von England zu werden. Als Wriothesley zur Zeit, wo schon politische Schwierigkeiten der Verbindung hinderlich zu werden drohten, in sie drang, ihm ihre persönliche Neigung kundzuthun, erröthete sie tief und sprach: „Meine Neigung? was soll ich sagen?" — und fügte lächelnd hinzu: „Ihr wißt ich bin des Kaisers arme Dienerin und muß seinem Belieben folgen." Karl V. aber war bald anderer Ansicht, das Bündniß mit England zerschlug sich und machte sogar kriegerischen Bedrohungen Platz.

Der Earl of Arundel muß das Gemälde vom Earl of Pembroke erworben haben, von dem er ja auch die Windsor-Zeichnungen eingetauscht hatte. Als Carel van Mander nämlich das Urtheil des Italienischen Malers über Holbeins Stahlhofbilder mitgetheilt, fährt er fort: „Besagter Zucchero war auch sehr aufgezogen (d. h. entzückt) über das Porträt von einer sicheren Gräfin, gekleidet in schwarzen Atlas, lebensgroß und bis zu Fuß, ungemein sauber und wohl durch Holbein geschildert, bewahrt im Haus des Lord Pembroke, wo er es in Gesellschaft von einigen Malern und Liebhabern sah und daran so groß Behagen fand, daß er bezeugte, dergleichen an Kunst und Feinheit in Rom nicht gesehen zu haben, und deshalb mit der größten Bewunderung von dannen ging."

Im Verzeichniß von Heinrichs VIII. Kunstwerken zu Whitehall, das aber niemals die Künstlernamen mittheilt, finden wir schon „eine große Tafel mit dem Bilde der Herzogin von Mailand in ganzer Figur" erwähnt*).

*) Inventory of Henry VIII. Gardrobe. I. Bibl. Harl. 1419 A. Nach dem Original im Brit. Mus. (aus dem Mr. Wornum den Abschnitt über Bilder vollständig

Hier finden wir aber noch die zweite Notiz: „eine Tafel mit dem Bilde der Herzogin von Mailand *)“. Dies zweite Porträt ist ein zu Windsor bewahrtes Brustbild, auf welches neuerdings Mr. Scharf wieder aufmerksam machte, nachdem sogar die dargestellte Persönlichkeit in Vergessenheit gerathen war **). Mr. Scharfs Ansicht, dies sei das von Holbein in drei Stunden zu Brüssel gemachte Bild, können wir aber nicht unbedingt beitreten. Die Zeichnungen nach dem Leben, welche zu vielen Bildnissen Holbeins vorhanden sind, namentlich die Blätter der Windsorsammlung, in denen schon die ganze Wirkung des Gemäldes gegeben, auch das Beiwerk angedeutet ist, und die Stoffe und Farben in handschriftlichen Notizen bemerkt stehen, würden uns schließen lassen, daß Holbein auch diesmal nur eine Zeichnung in Brüssel fertigte. Nichts Anderes konnte ja in der knappen Frist von drei Stunden geschehen. Aber selbst wenn wir in diesem Falle eine Ausnahme im Verfahren des Kühstlers für möglich halten möchten, können wir im Bilde zu Windsor doch jene Freiheit und kühne Meisterschaft nicht finden, welche eine Skizze nach dem Leben unbedingt gehabt hätte, und welche allein John Hutton zu einer so lebhaften Bewunderung veranlassen konnte. Das Bild zu Windsor ist recht hübsch und anmuthig, aber hat eher etwas Schüchternes in der Behandlung.

Nun kann es freilich ebensowenig eine Copie nach dem großen Gemälde sein. Es zeigt einige Abweichungen im Costüm, namentlich einen etwas breiteren Pelzkragen und eine andere Fingerhaltung, obwohl das charakteristische Motiv der Hände im wesentlichen schon das nämliche ist. Auch trägt Christine statt des einen Ringes deren drei, nämlich einen schwarzen Wittwenring am kleinen Finger der Rechten, und am nächsten Finger einen Goldreif mit einem quadratischen schwarzen Stein. So möchten wir glauben, daß dies einer Copie von andrer Hand nach jener Skizze ist, die Holbein nach dem Leben malte; dafür spricht auch, daß der Kopf, welchen die Zeichnung natürlich am deutlichsten gab, auch bei weitem am besten gerathen ist,

---

giebt, doch nicht in der alten Orthographie): „Item a greate Table with the picture of the Duchyes of Myllayne beinge her whole stature.“

*) „Item a Table with the picture of the Duchesse of Myllayne.“

**) On a Portrait of the Duchess of Milan recently discovered at Windsor Castle. Archaeologia vol. XL. Mit Lithographie von T. H. Maguire nach diesem Gemälde sowie einem Umriß des Bildes in Arundel. London 1866. — Das Bild aus Windsor war auf der Porträt-Ausstellung, Nr. 104.

während das Uebrige, das in der Skizze nur angedeutet war, unbedingt schwächer erscheint.

Die Kosten für jene Reise Hobbie's und unseres Künstlers sind im Rechnungsbuche des Königlichen Hauses eingetragen, das mit dem 1. Januar 1538 beginnt*): „Zahlungen im März: Item bezahlt an Philipp Hobbie durch des Königs Befehl, bescheinigt durch des Großsiegelbewahrers Brief, für seine Kosten und Ausgaben, als er in aller möglichen Eile für des Königs Geschäfte in die Gegenden jenseit der See gesandt ward, 23 L. 6 Sh. 8 A." — Gleich darauf, Lady Day 1538, wird auch Holbein zum ersten Mal in den Haushaltsrechnungen genannt, indem er seinen Vierteljahrsgehalt von 7 L. 10 Sh. erhält, eine Bezahlung die stets nach Ablauf des Quartals geleistet wurde. Um uns von dem damaligen Werth der Summe einen Begriff zu machen, mögen wir andere Gehalte zur Vergleichung heranziehen. Ein Trabant des Königs erhält vierteljährlich durchschnittlich 45 S. 6 A, ein Page 50 S., Piro, der französische Koch, 66 S. 8 A, Nicolaus Kratzer, des Königs Astronom, 5 L. St., der Chirurg John Ayliff ebensoviel, aber des Königs erster Leibarzt, Dr. Butts 25 L. Die beiden Italienischen Maler Antonio Toto und Bartolommeo Penni erhalten gemeinschaftlich 12 L. 10 S. für das Vierteljahr, also weniger als Holbein, dagegen Lucas Hornebaud, wie wir schon bemerkten, etwas mehr, nämlich 55 S. 6 A monatlich. Die gesammten Jahresausgaben des Hofes betrugen unter Heinrich VII. etwas über 14000 L. St., unter Heinrich VIII. noch nicht 20000. Das Einkommen welches ein Landedelmann aufweisen mußte, um Friedensrichter werden zu können, betrug 20 L. St. jährlich**), also zwei Drittel von Holbeins Gehalt, das somit ein ziemlich ansehnliches war.

Beim nächsten Termin, Mittsommer (Johannis) 1538, steht eingetragen: Item für Hans Holbein, Maler, für ein ganzes Jahrsgehalt,

*) Vgl. Beilage V, wo ein Excerpt des Originals wortgetreu veröffentlicht ist. — Diese Rechnungen zum Theil von Walpole, vollständiger und genauer erst von Mr. A. W. Franks, Archaeologia vol. XXXIX. mitgetheilt.

**) Ueber Preise in England u. dgl. Froude, vol. I. cap. 1. Man rechnet, in Rücksicht der realen wie der relativen Werthänderung der Münze, das Verhältniß des heutigen Englischen Geldes zum damaligen etwa wie 1 : 12. Danach würde also Holbeins Jahresgehalt etwa 360 L St. nach heutigem Maßstabe betragen.

dasselbe Jahr vom letztvergangenen Lady Day an gerechnet, ihm im Voraus bezahlt, die Summe von 30 L." Und somit heißt es zu Michaelis: „Item für Hans Holbein, Maler, Gehalt — Nichts weil bereits auf Ermächtigung bezahlt." Solche Vorausbezahlungen sind eine höchst seltene Sache und es folgt daraus, daß der Künstler in besonderer Gunst beim Könige stand.

Auch zu Weihnachten des Jahres erhielt er natürlich kein Gehalt, wohl aber ist beim December eingetragen: „Item bezahlt an Hans Holbein, einen der königlichen Maler, auf des Königs Befehl, bescheinigt durch des Lord Siegelbewahrers Brief: 10 L. für seine Auslagen und Unkosten, als er um diese Zeit wegen gewisser Geschäfte Seiner Gnaden in die Gegenden von Hoch-Burgund geschickt ward, als Belohnung seiner Gnaden*)".

Was kann das für eine Reise gewesen sein? Walpole will diesen Betrag als Zahlung für Holbeins Reise nach Brüssel ansehen, als er die Herzogin Christine malte. Aber das geschah bereits dreiviertel Jahr vorher und die Kosten waren schon an Hobbie berichtigt. Auch ist Hoch-Burgund, keineswegs identisch mit den Niederlanden, sondern so wurde die Grafschaft Burgund (Franche Comté), welche dem Kaiser gehörte, zum Unterschiede vom Herzogthum Burgund, das Französisch war, genannt. Und daß Holbein wirklich nach der Franche Comté gesandt worden, möchte schon dadurch wahrscheinlich werden, daß wir ihn im September und October in unmittelbarer Nähe, nämlich in der Schweiz, finden, wovon gleich die Rede sein wird.

Was konnte Holbein aber in der Grafschaft Burgund zu schaffen haben? wen wollte Heinrich VIII. sich dort malen lassen? Man wäre wirklich in Verlegenheit darauf Antwort zu geben. Um das Brautporträt einer andern Princessin konnte es sich nicht handeln, Heinrich freite noch immer um die Herzogin von Mailand, und in der Grafschaft Burgund, auf kaiserlichem Gebiet, hätte er auch keine Gelegenheit zu einer andern Werbung finden können. Auch die Möglichkeit bleibt ausgeschlossen, daß ihm der König jenes Geld etwa zu seiner Reise nach der Schweiz geschenkt, für welche, nach mittelalterlicher Geographie, die Benennung „Hoch-Burgund" sonst nicht unmöglich gewesen wäre; denn die Form ist ganz wie oben bei der Zahlung an Hobbie, wieder kommt die Wendung vor: „abowte certeyn his grace affares" — „in gewissen Geschäften seiner Gnaden."

*) Die Summe von 10 L., weil mitten im Text genannt, wird schließlich am Rande nochmals wiederholt. Mr. Wornum, der wohl nur Mr. Franks' Mittheilungen kennt, nimmt an, Holbein habe 20 L. erhalten. Die Einsicht des Originals belehrt jedoch, daß dies irrig ist. Vgl. Beilage V.

Man darf vielleicht annehmen, Holbein sei nochmals an den Hof der Herzogin Christine von Mailand gesandt worden. Hiefür scheint allerdings ein Umstand, der bisher ganz unbeachtet geblieben ist, zu sprechen. Im August 1538 steht noch eine Zahlung an Philipp Hobbie notirt, ganz vom selben Betrage wie die Zahlung im März, ebenfalls für eine Reise über die See, und ganz mit dem nämlichen Wortlaut erwähnt. Hobbie's zweite Reise hängt offenbar mit dieser Reise Holbeins zusammen, der länger ausbleibt und nachträglich bei seiner Rückkehr noch zehn Pfund über das gemeinsame Reisegeld erhält, welches seinem Begleiter Hobbie bei ihrer Abreise ausbezahlt worden war. Möglich, daß Heinrich, welcher Christinens Bild in Trauerkleidung erhalten, sie nun auch ohne dieselbe gemalt zu sehen wünschte. Möglich auch, daß er ihr als zartes Geschenk sein eignes Bildniß zuschickte und den Maler selbst zum Ueberbringer wählte. Vielleicht brachte Christine während des Sommers in der That einige Zeit in Hochburgund zu, vor der bekannten Zusammenkunft des kaiserlichen und des französischen Hofes zu Cambray und Compiègne, welche Ende September stattfand.

Einen Monat nach seiner zweiten Abreise auf den Continent finden wir Holbein in seiner Heimat, und dadurch lernen wir einen sehr triftigen Grund für jene Vorausbezahlung seines Gehaltes kennen; die Sorge für seine Familie hatte ihn vor der Reise darum bitten lassen. Die gesetzliche Bestimmung, eine höhere Summe als fünf Pfund dürfe Niemand ohne königliche Ermächtigung aus England mit sich nehmen — ein Verbot, unter welchem auch Erasmus einmal bitter leiden mußte — hatte für den Maler keine Geltung, der im Auftrag Seiner Majestät reiste.

Den 12. September desselben Jahres schrieb Rudolf Gwalther, welcher damals in Basel studirte, an den Antistes Bullinger in Zürich: „Kürzlich kam Hans Holbein aus England hieher nach Basel; Du kannst Dir kaum vorstellen, als wie glücklich er die Zustände in jenem Reiche pries. Nach einigen Wochen will er wieder dahin zurückwandern. Hast Du also etwas, was Du vor acht Tagen im Strudel der Geschäfte vergessen, so schicke es mir, ich will zusehen, daß alles besorgt wird."*)

*) „Venit nuper Basileam ex Anglia Johannes Holbein, adeo felicem ejus regni statum praedicans, qui aliquot septimanis exactis rursum eo migraturus est. Quare si quid habes quod nundinis istis ob negotiorum turbam a Te ommissum est, ad me transmittas. Ego ut omnia curentur videbo", datirt „Basileae ex aedibus Miconii, XX Cal. Octobris 1538." Zürich, Stadtarchiv, Briefsammlungen des Antistitialarchivs VIII. Den Auszug verdanke ich der Güte des Herrn Professors G. von Wyß und der Vermittlung des Herrn His-Heusler. Zuerst führte Hegner diese Stelle an, der sie wahr-

Auf diesen Besuch beziehen sich die interessanten Worte Dr. Ludwig Iselins auf jenem von Herrn His-Heusler entdeckten Notizblättchen: „Do er aus engelland wider gen Basel uff ein zit kam, war er in Siden vnd Samett bekleidt: do er vormols must Wein am Zapfen kauffen."*) Diese kurze Notiz eines Mannes, der durch seine nächsten Anverwandten noch unmittelbare Tradition von Holbein vernommen haben mochte, ist fast das Einzige, was den Meister persönlich wie einen lebendigen Menschen vor unsern Augen stehen läßt. Zur Zeit dieses Besuches in der Heimat war Holbein auf der Höhe seines Ruhms. Er stand im Dienst des mächtigen Königs und hatte für diesen jüngst den wichtigen Auftrag vollführt, die Prinzessin, um die er freite, zu malen. Im selben Jahre kamen die epochemachenden Schöpfungen seiner frühern Jahre, Altes Testament und Todesbilder, in Holzschnitt, heraus, um bald in allen Ländern verbreitet und berühmt zu sein, und gleichzeitig erschienen auch jene Gedichte des Nicolaus Bourbon, die ihn größer als Apelles priesen. Jetzt endlich waren ihm die Anerkennung und der äußere Lohn, welche er verdiente, zu Theil geworden, und froh und selbstgewiß im Besitz des Errungenen betrat er wieder den Boden seiner Stadt, in welcher er vorher mit so viel Noth und Mühsal zu kämpfen gehabt hatte.

Nachdem Iselin noch hinzugesetzt, daß Holbein bald nach der Rückkehr in England gestorben sei, fährt er fort: „Seine Absicht war, so ihm Gott das Leben gelängert hätte, viele Gemälde abermals und besser zu malen, auf seine eigenen Kosten, wie den Saal auf dem Rathhaus. Das Haus zum Tanz, sagte er, wär' ein wenig gut."**) Aus Holbeins Werken haben wir öfter nachgewiesen, daß er stets verstanden habe, sich den eignen Schöpfungen gegenüber kritisch zu verhalten; diese Stelle giebt eine merkwürdige Bestätigung davon. Seine früheren Werke genügen ihm nicht mehr, und da die Rathhausbilder offenbar schon damals schadhaft waren, verspricht er, sie von Neuem auszuführen und besser als zuvor, sobald er definitiv aus England zurückkehre. Es ist charakteristisch, daß die einzige

---

scheinlich aus der Abschrift in der Simmler'schen Manuscriptensammlung auf der Züricher Stadtbibliothek kannte.

*) „Während er sich vorher den Wein aus dem Zapfenfasse kaufen mußte," d. h. den Wein, der aus dem verschlossenen Zapfen in ein kleines darunterstehendes Faß tröpfelt.

**) „Er wollt so in gott das leben hett gelengert, fil gmeld .... vnd besser gemolt haben in sim kosten" 2c. Die kleine Lücke des unten etwas ausgerissenen Blättchens nach „gmeld" kann wohl nur durch „aber" (für „abermals") ergänzt werden.

ältere Schöpfung, die noch in seinen eigenen Augen Gnade findet, das Haus zum Tanz[1]) ist, dies echte Renaissance-Werk, in welchem die Phantasie sich in das freie Reich idealer Anschauung erhob. Hierdurch erkennt man den Meister wieder, welcher die Bilder in der Gildhalle des Stahlhofes schuf.

Dem Sendschreiben des Bürgermeisters, der ihn schon im September 1532 heimberief, war Holbein nicht gefolgt; die Pension, welche man ihm verhieß, war nicht ausreichend, um ihn dazu bewegen zu können. Dann hatte seine Zunft zum Himmel ihn zweimal während seiner Abwesenheit 1533 und 1537— sei es nach einem bestimmten Turnus, sei es nach dem Loos — zum Banner und Fähnlein ausgelegt[2]), ohne daß er deshalb sich genöthigt sah, zurückzukehren. Jetzt aber befand er sich am Hofe eines auswärtigen Monarchen, und von fremden Herren Dienstgeld zu empfangen, war keinem Baseler Bürger ohne Bewilligung des Rathes erlaubt. Deshalb war es an der Zeit, persönlich diese Verhältnisse zu ordnen und längeren Urlaub zu erwirken. Doch dem Rath schien es Ehrensache, jetzt den Mann der Heimat zu erhalten, welchen er früher hatte darben und von dannen ziehen lassen, als er noch nicht solchen Ruhm genoß. Freilich konnte ihm die Stadt Basel nicht genug bieten, um ihn sofort zum Aufgeben seiner vortheilhaften Stellung in England zu vermögen, doch kam zwischen beiden Theilen folgendes Abkommen zu Stande, dessen ganzer Ton ein klares Zeugniß für die Achtung ablegt, mit welcher man dem Meister jetzt begegnete:

„Meister Hansen Holbeins des Malers Bestallung."[3])

„Wir Jacob Meyger[4]), Bürgermeister, und der Rath der Stadt Basel thun kund und bekennen mit diesem Brief:

Aus besonderem, geneigtem Willen, den wir zu dem Erbaren, unserm lieben Bürger Hansen Holbein, dem Maler, weil er seines Kunstreichthums halber vor andern Malern weit berühmt ist, tragen, in Erwägung ferner, daß er uns in Sachen unsrer Stadt — Bauangelegenheiten und Anderes, dessen er Verstand trägt, betreffend — mit seinem Rathe dienstbar sein könne, und daß er endlich, falls wir einmal bei Gelegenheit Malwerk auszuführen hätten, uns dasselbige, jedoch gegen geziemende Belohnung, getreulich fertigen solle, so haben wir deshalb ebengenanntem Hansen Holbein zu rechtem und freiem Wartegeld aus unserer Rathskasse — doch

[1]) Vgl. Bd. I, S. 28[illegible].
[2]) Bd. I, S. 371.
[3]) Unveränderter Abdruck in Beilage II.
[4]) Meyer zum Hirschen.

mit den hienach folgenden Bedingungen und nur so lange er lebt — er sei gesund oder krank, jährlich, in gleichen Theilen zu den vier Quartalen, fünfzig Gulden Warte- und Dienstgeld zu geben und darreichen zu lassen bewilligt, verordnet und zugesagt.

Da nun aber besagter Hans Holbein sich jetzt eine gute Zeit bei der königlichen Majestät in England aufgehalten und es seiner Aussage nach zu ersorgen ist, daß er innerhalb der nächsten beiden Jahre vielleicht kaum in Gnaden von Hofe scheiden möge, so haben wir unter diesen Umständen ihm gestattet, noch diese zwei von Dato folgenden Jahre drüben in England zu verbleiben, um einem gnädigen Urlaub zu dienen und Gehalt zu beziehen, und haben diese zwei Jahre lang seiner bei uns wohnhaften Hausfrau jedes Jahr vierzig Gulden, macht vierteljährlich zehn Gulden, bewilligt, die von künftiger Weihnacht an, als dem ersten Quartals-Termin, auszuzahlen sind. Mit dem Zusatz, falls Hans Holbein innerhalb dieser zwei Jahre in England seine Entlassung nehmen und wieder zu uns nach Basel heimkehren und hier verbleiben würde, daß wir ihm alsdann seine festgesetzten fünfzig Gulden Warte- und Dienstgeld von Stund an geben und ihm die in gleichen Theilen zu den Quartalsterminen auszahlen lassen wollen. Und da wir wohl ermessen können, daß besagter Holbein mit seiner Kunst und Arbeit, so weit mehr werth, als daß sie an alte Mauern und Häuser vergeudet werden solle, bei uns allein nicht aufs Beste zu seinem Vortheil kommen mag, so haben wir deshalb besagtem Holbein gütlich nachgelassen, daß er, unverhindert unsers Jahreides, doch nur um seiner Kunst und Handwerks willen, und sonst gar keiner andern unrechtmäßigen und arglistigen Sachen wegen, wie wir ihm auch hinreichend eingeschärft haben, von fremden Königen, Fürsten, Herrn und Städten, wohl möge Dienstgeld erwerben, annehmen und empfangen; daß er außerdem die Kunstwerke, so er allhier bei uns machen wird, im Jahr ein-, zwei- oder dreimal, doch jedesmal mit unserer besondern Erlaubniß und nicht ohne unser Wissen, in Frankreich, England, Mailand und Niederland fremden Herrn zuführen und verkaufen möge. Doch darf er auf solchen Reisen nicht arglistiger Weise im Ausland bleiben, sondern soll seine Sachen jederzeit förderlich ausrichten, und sich darauf ohne Verzug wieder anheim verfügen, und uns, wie oben steht, dienstbar sein, wie er uns denn zu thun gelobt und versprochen hat.

Schließlich, wenn oftgenannter Holbein nach dem Gefallen Gottes die Schuld der Natur bezahlt hat und aus dieser Zeit des Jammerthals geschieden

ilsdann soll diese Bestallung, Dienst- und Wartegelt, mit sammt gegen-
igem Brief hin, todt und ab, wir und unsre Nachkommen deshalb nie-
dem etwas zu geben schuldig noch verbunden sein. Alles aufrecht, ehr-
ch und ohne Gefährde. Deß zu wahrem Urkund haben wir oftgenanntem
dein gegenwärtigen Brief, mit unsrer Stadt-Kanzellei Insiegel verwahrt,
handen gegeben. Mittwoch, den 16. Tag Octobris, Anno XXXVIII."
Diese einstweilen seiner Frau bewilligte Pension mochte für Holbein
große Erleichterung sein, denn seine Familie daheim war keine ganz
e und hatte wohl noch den Jahren nach seiner ersten Englischen Reise
nehrungen zu danken. Auf dem Bilde seiner Gattin im Baseler
seum hat er derselben nur einen Knaben und ein Mädchen beigegeben.
unermüdlichen Forschungen des Herrn His-Heusler aber setzen uns
die Lage mitzutheilen, daß die Zahl von Holbeins Kindern nicht auf
Pärchen beschränkt blieb, sondern daß er jedenfalls zwei, wahrschein-
drei Töchter und wohl auch mehr als einen Sohn besaß. In Ludwig
lins Papieren befindet sich auch ein Verzeichniß aller zwischen 1588—
2 in Basel verstorbenen Personen*), und unter ihnen kommen vor:
8. Februar 1590: „Katharina Holbeinin, weiland Hans Holbeins,
ausgezeichneten Malers, Tochter, Gattin eines Fleischers." — Den
September 1590: Küngoldt Holbeinin, weiland Hans Holbeins, des aus-
ichneten Malers Tochter und Wittwe eines Müllers", endlich, den
September 1594: Felicitas Holbein, Gattin Conrad Volmars, gestorben an
Pest." Der Müller, welcher Küngoldt (Kunigunde) gefreit hatte, hieß,
sich aus den Taufregistern ergiebt, Andreas Syff, und die Nach-
nenschaft dieses Ehepaars war überaus zahlreich. Zwischen den Jahren
) und 1567 läßt es drei Buben und sechs Mädchen taufen. Der jüngste
r den Söhnen, Rudolf Syff (geb. 1564, † 1603) heirathete Judith
ß, und die Tochter dieses Paares, Christine (geb. 1597), vermählte
mit Friedrich Merian (geb. 1595), dem Bruder des Kupferstechers
tthäus Merian. So kommt Holbein'sches Blut in eine der bekann-
n Familien Basels, deren Nachkommenschaft eine weit verzweigte ist.**)
Den Sohn Philipp Holbein lernten wir bereits früher***) aus den

*) Vgl. Beilage VI., wo die Stellen wörtlich, in Lateinischer Sprache, abgedruckt sind.
*) Ueber diese Merian'sche Verwandtschaft mit Holbein bringt Hegner (S. 115) aus
els Notizen eine Nachricht bei, aber überspringt eine Generation und macht Rudolf
zum Manne statt zum Sohne der Küngold Holbein.
***) Bd. I, S. 343—347, Beilagen S. 374—376.

Documenten des Jahres 1545 kennen, als der Rath von Basel den „guten frommen Jungen“ gegen die Ungerechtigkeit seines Lehrherrn, des Goldschmieds Jacob David zu Paris, in Schutz nimmt, bei dem sein seliger Vater ihn sechs Jahr früher in die Lehre gethan hatte. In dem Notizenblättchen Ludwig Iselins wird nun aber von Hans Holbein gesagt: „Die Söhne, die er hatte, waren Goldschmiede, keiner darunter Maler.*) — Iselin, welcher Holbeins Kinder noch persönlich kennen mochte und durch seinen Zusammenhang mit der Familie Amerbach im Stande war, seine Nachrichten aus bester Quelle zu schöpfen, wird wohl Recht gehabt haben, wenn er von mehreren Söhnen sprach. Ob daher der Knabe auf des Malers Familienbild jener Philipp, ob vielleicht ein älterer Bruder ist, kann nicht entschieden werden. Philipp, der seine Bildung im Ausland genossen, scheint auch in der Folge Basel nicht treu geblieben zu sein, sondern sich nach Augsburg, von wo seine Familie ursprünglich stammte, gewendet zu haben. Paul von Stetten**) erwähnt einen Diamantschneider Philipp Holbein, der gegen Ende des 16. Jahrhunderts daselbst ein von Wasser getriebenes Werk zum Steinschneiden besaß. Dieser ist wohl entweder des Malers Sohn oder sein gleichnamiger Enkel, von dem ein interessantes Document durch Hegner***) aus Mechel's Nachlaß mitgetheilt wird. Es ist „Eine Supplication von 1611, Philipp Holbeins, Kaiserlichen Hofjuweliers und Bürgers in Augsburg, bei dem Kaiser Matthias um Confirmir- und Besserung seines uralten adeligen Wappens, worin ihm auch gnädiglich willfahret wurde durch einen den 1. October 1612 verliehenen Adel- und Wappenbrief.“ Ihr Anfang lautet:

„Ew. Kaiserl. Majestät berichte ich hiemit allerunterthänigst, wie daß meine lieben Voreltern die Holbain (so ihre Ankunft und Geburt außer Schweizerland mehr als vor zweihundert Jahren haben) unterstehend adeliches Wappen in und allerwegen, auch noch ehe und zuvor die Schweizerischen Cantonen verändert, und der Adel hin und her an andern Orten sowohl in als außerhalb des heil. Reichs zertheilt worden, geführet und gebraucht, und sich in ermeldtem Schweizerland erstlich meines Uranherrn Vater Jacob Holbein in der Stadt Uri, sein Sohn Ambrosi meines Großvaters Vater zu Basel in vornemmen Diensten und Aemtern, mein rechter

*) Beilage VI..... „filios vero habuit Johan. Holbein Aurifabros, pictorem nullum.“

**) Kunst- und Handwerksgeschichte von Augsburg. I. S. 144.

***) S. 31. — Hienach besprochen von His-Heusler, Beiträge zur vaterländischen Geschichte. Basel, Bd. VIII.

Anherr Johann in der Mahlerey, als ein zu selber Zeit in ganz Europa weit berühmter Maler (von dessen Hand E. M. nicht nur Ein sondern viel Stück, unter welchen sonder Zweifel das uralt Holbeinische adeliche Wappen zu befinden, haben werden) gebrauchen lassen, wie nicht weniger mein lieber Vater sel. Philipp Holbein von Basel, weyland Kaiser Carl V. und Ferdinand, christseligen Gedächtniß in Kriegswesen und in anderem Werk. Ich für meine Person aber in die acht und zwanzig Jahre" .. (hier endigt Hegner's Mittheilung.)

Diese Eingabe kann den Leser zunächst auf einen Augenblick stutzig machen wegen des völlig veränderten Stammbaums, der hier dem großen Maler gegeben wird. Wenn auch vor Sandrart niemals Hans Holbein der Aeltere ausdrücklich als Vater Hans Holbeins des Jüngern genannt wird, so stehen sie doch auf dem Gemälde der Paulusbasilika in einem solchen Verhältniß abgebildet, daß man sie für nichts anderes als Sohn und Vater halten kann. Denn auch diese bildliche Darstellung muß man als Urkunde verwerthen; der Kopf des Knaben wird, wie wir früher sagten, durch das Bild des Vierzehnjährigen in Berlin unzweifelhaft festgestellt, nicht minder aber auch der Kopf des Alten, welcher mit seinem bezeichneten und 1515 datirten Porträt beim Herzog von Aumale zu Twickenham bei London, dem Original zu Sandrarts herzlich charakterlosem Stich, vollkommen übereinstimmt.*) Aber auch schriftliche Urkunden liefern uns Beweis genug, um hier keinen Zweifel aufkommen zu lassen. Nach Sigmund Holbeins Testament war Hans Holbein der Jüngere sein Brudersohn und nach den Augsburger Steuerbüchern Hans der Aeltere sein Bruder; wollte man nun auch die Möglichkeit zugeben, Sigmund habe noch einen Bruder Namens Ambrosius gehabt, so müßte jedenfalls dieser auch Maler gewesen sein, denn daß der Vater des jüngsten Hans Holbein Maler war, das sagt nicht nur Iselin, sondern auch schon eine Baseler Urkunde des Jahres 1526**); aber der Ambrosius jener Supplik wird genannt als ein Mann „in vornehmen Diensten und Aemtern" zu Basel.***) Möglich, daß der kaiserliche Juwelier wirklich in der älteren Geschichte

*) Siehe den angehängten Excurs über die Bildnisse der beiden Hans Holbein.

**) Bd. I. S. 374.

***) Herr Herman Grimm in seiner Leidenschaft, neue Entdeckungen zu machen, setzt, im Anschluß an jene Supplik, seine poetische Phantasie in Bewegung, um Holbein einen neuen Vater zu schaffen. Aber das Einfachste, nämlich obige offenkundige Unrichtigkeit in den Angaben des Juweliers, übersieht er ganz.

seiner Familie wenig orientirt war, was um so denkbarer sein könnte, als sein berühmter Großvater von den Seinigen entfernt lebte. Noch wahrscheinlicher aber, daß der adelssüchtige Mann, um seine Abstammung von einer Augsburger Handwerkerfamilie zu verbergen, geflissentlich diese Confusion in seinen Stammbaum brachte, und sich einen Mann in vornehmen Aemtern zum Urgroßvater aussann, für den er einen in der Familie gebräuchlichen Vornamen fand. Von Hans Holbeins urkundlich beglaubigter Herkunft aus Augsburg *) sagt er kein Wort, obwohl er selbst ein dortiger Bürger war, sondern macht seine Familie zu einem über 200 Jahre alten Schweizer Geschlecht, und setzt sich zum Anherrn einen Jacob Holbein in „der Stadt Uri", offenbar weil der Canton Uri ein ganz ähnliches Wappen wie die Familie Holbein, nämlich einen Ochsenkopf, führt. — Hätte der Supplicant diese Abstammung beweisen können, so würde er Belege beigebracht haben, die hier vollkommen fehlen. Ist aber hier eine Unrichtigkeit nachgewiesen, so reicht diese hin, um dem Ganzen nicht zu trauen, besonders da die Absicht so deutlich zu merken ist.

Dieser Philipp Holbein, nach Mechels Angabe schon seit 1600 in Wien seßhaft, drang übrigens trotz mangelhafter Begründung mit seinem Gesuche durch. Einer seiner Nachkommen, Johann Georg, Reichshofkanzellist, erhielt 1756 die Bestätigung des 1612 seinem Geschlechte ertheilten Reichsadelstandes mit dem Beinamen von Holbeinsberg und wurde 1787 in den Reichsritterstand mit dem Titel eines Edlen von Holbeinsberg erhoben **).

So blieb also nur in weiblicher Linie Holbeins Nachkommenschaft der Stadt Basel treu, welcher er selbst im Herbst 1538, wahrscheinlich unmittelbar nach Ausfertigung jenes Bestallungsbriefes, für immer den Rücken kehrte. Ueber die Auszahlung der Pension an seine Gattin kommt in den Rathsrechnungen nichts vor, sie mag, wie es öfter bei Jahrgeldern solcher Art geschah, aus den Klostereinkünften geleistet worden sein, die unter besonderen Pflegern standen ***). Nach Ablauf der bedungenen Frist von zwei

*) „Von augspurg" wird er bei seiner Aufnahme in die Baseler Bürgerschaft genannt. Bd. I. S. 372.

**) Mühlfeld, Oesterr. Adelslexikon. Wien 1822. — Stammbuch des Adels in Deutschland, Regensburg 1860. Der Schauspieler und Dichter Franz von Holbein, geb. 1779 zu Zizzersdorf bei Wien, gest. 1855, ward von Friedrich Wilhelm II. von Preußen geadelt. Hegner giebt an, auch er habe zur selben Familie gehört.

***) Wie mir Herr His-Heusler nach Anfrage bei seinem Schwiegervater Herrn Professor Heusler, dem ausgezeichneten Kenner der Baseler Rechts- und Verfassungsgeschichte mittheilt.

Jahren kam nun aber Holbein nicht zurück, und die Bestallung mußte also erlöschen. Für ihn selbst war England vortheilhafter, und seiner Familie wurde um eben jene Zeit in anderer Weise geholfen. Im November 1540 war Sigmund Holbein zu Bern gestorben, nachdem er seinen lieben Brudersohn Hans zum Erben von Haus und Hof eingesetzt*), und im Januar des folgenden Jahres tritt die Ehefrau Meister Hansens die Erbschaft an, indem sie ihren Sohn erster Ehe, Franz Schmid, als Bevollmächtigten hinsendet. Daß sie selbst in der Folge nach Bern gezogen, möchte wahrscheinlich sein, doch hat sich dort keine urkundliche Bestätigung hierfür auffinden lassen.

Bald nach jener Reise hören wir auch in England wieder von dem Meister. In der Liste der Neujahrsgeschenke vom 30. Jahr Heinrichs VIII., nämlich Anfang 1539, steht vermerkt: „Von Hans Holbein eine Tafel mit dem Bilde von des Prinzen Gnaden". Und ebenso ist auch die Gegengabe des Königs angeführt: „Hanns Holbein dem Maler ein goldner Becher mit Deckel [Cornelis**)], 10¼ Unze an Gewicht." — Er wird also nicht mit einigen Schillingen in Geld abgefunden wie die Mehrzahl; die Art wie Heinrich die Gabe Holbeins erwiderte, zeigt wie hoch er dieselbe anschlug. Und nichts in der That konnte ihm höhere Freude bereiten, als der Gegenstand, welchen unser Meister gewählt. Der kleine Prinz von Wales war des Vaters Lust und seine Hoffnung, im Verhältniß zu diesem Kinde zeigt sich König Heinrich von der menschlichsten Seite. Richard Cromwell schreibt einmal vom Hofe: „Als das abgemacht war, gingen seine Gnaden zum Prinzen und erholten sich hier den ganzen Tag in größter Munterkeit, schäkerten mit ihm, den Knaben eine ganze Zeit lang auf den Armen haltend und traten so mit ihm an das Fenster, daß alles Volk das sah und sich daran freute***)."

Und Prinz Edward ist in der That ein prächtiger, herziger kleiner Bube, sein dickes, rundes Gesichtchen scheint dem Vater ganz aus den Augen geschnitten, wie es auf dem wunderschönen Bilde im Welfenmuseum zu Hannover erscheint. Der Knabe, lebensgroß und in halber Figur, ist

*) Vgl. Bd. I. S. 186. — Beilagen S. 356—70.

**) D. h. vom Goldschmied Cornelis Hayes, den wir S. 245 kennen lernten. Vgl. Mr. Franks Archaeologia XXXIX. — Englisch in Beilage V.

***) Froude, vol. III. cap. XVI.

ganz von vorn gesehen. Er trägt ein rothes Sammetröckchen mit goldnen Schnüren besetzt, die Aermel sind ganz von Goldstoff. Ein rother Hut mit schöner Straußenfeder geschmückt und unter dem Kinn festgebunden, sitzt über dem eng anschließenden Häubchen, das den Kopf bedeckt. Das zart gemalte, dünne, blonde Haar kommt darunter vor und ist in die Stirne gekämmt. Vollendet ist namentlich die Malerei der fetten Händchen, in denen die kleinsten Falten der Haut treu gegeben sind, und von denen die rechte eine Kinderklapper hält. Zur schönen Farbe des Anzugs und dem zartröthlichen Ton des Gesichtes ist der lichte, himmelblaue Grund mit großer Feinheit gestimmt. In anmuthiger Naivetät und feinster Naturwahrheit ist hier das Kinderleben aufgefaßt. Unten aber stehen einige Lateinische Verse*) des Dichters und Diplomaten Sir Richard Morysin (gest. 1556), die den Kleinen ermahnen, dem Vater nachzuschlagen. Uebertreffen könne er ihn nicht, er solle ihm nur gleichkommen, dann sei das höchste Ziel menschlicher Wünsche erreicht. Morysin hielt es für vortheilhaft, seinen Autornamen unter die Verse zu schreiben, Holbein aber fand es nicht für nöthig an sich selbst zu erinnern. Seit 1533 ist uns, mit Ausnahme seines eignen Porträts, kaum noch ein mit Namen oder Monogramm bezeichnetes Gemälde bekannt. Es liegt etwas Großartiges in dieser Sicherheit des Künstlers, daß seine Schöpfungen schon an sich kenntlich seien, ohne äußere Beglaubigung.

Eine treffliche alte Copie des Bildes in Hannover besitzt der Earl of Yarborough zu London**). Die Originalstudie zum Kopf des Knaben ist in der Windsor-Sammlung. Ziemlich gleichzeitig, höchstens wenige Monate später muß ein etwas größeres Bild des Knaben zu Sionhouse bei London, dem Schloß des Herzogs von Northumberland, entstanden sein, auf welchem noch dieselbe Studie dem Gesicht zu Grunde gelegt ist***). Durch Putzen hat es vielfach gelitten, so daß die Ausführung uns nicht in dem Maße wie das Bild in Hannover entzückt, aber es ist ebenfalls vortrefflich, die Hände, etwas verändert in der Haltung und ohne die Klapper, sind ausgezeichnet gemalt. Der Knabe steht in ganzer Figur da, wie auf dem

*) Vgl. Verz. d. Werke, Hannover.

**) Früher in der Arundel-Sammlung und von Wenzel Hollar gestochen. — Ueber Porträte des Prinzen giebt die treffliche Schrift von Mr. J. G. Nichols, A Catalogue of the portraits of King Edward the sixth, 1858, Auskunft.

***) Früher dem Mabuse zugeschrieben, bis Waagen zuerst den richtigen Urheber nannte.

andern Gemälde gekleidet, einen grünen Sammetteppich unter seinen Füßen, während ein grüner Vorhang den Hintergrund bildet. Unten stehen wieder Morysin's Verse.

Eine ganz kleine wunderhübsche Umrißzeichnung endlich, die unser Holzschnitt mittheilt*) befindet sich in jenem Baseler Skizzenbuch, welches der vorige Abschnitt besprach. Die Art des Zeichnens spricht dafür, daß die Skizze für ein kleines plastisches Werk, wahrscheinlich für Goldschmiedsarbeit, gemacht war. Der kleine Prinz, gekleidet wie in den Gemälden, sitzt auf einem Kissen im Grünen und spielt mit seinem Händchen, die charakteristischen Handbewegungen des Kindes sind auf das feinste belauscht; trotz der bloßen Umrisse und dieses ganz kleinen Formats ist volle Porträtähnlichkeit da.



In der Windsor-Sammlung ist noch eine Bildnißzeichnung des Prinzen, an seinem runden Gesicht mit dem spitzen Kinn, das sich ganz von vorn zeigt, deutlich zu erkennen. Hier scheint er etwa fünf Jahr alt zu sein und ward also von Holbein in dessen letzter Zeit porträtirt. Das Profilbild eines etwa zehn bis zwölf Jahre alten andern Knaben mit einem Federhütchen, der nicht die mindeste Aehnlichkeit mit Edwards Bildnissen hat, trägt in der Windsor-Sammlung irrthümlich seinen Namen. — So lange Holbein lebte, hat, wie es scheint, kein andrer Künstler den Prinzen gemalt. Ihm überhaupt nahen zu dürfen, war ein Zeichen großen Vertrauens, man fürchtete Anschläge auf das Leben des einzigen legitimen Sprößlings, der nun mit peinlichster Sorgfalt bewacht wurde. Außer seiner regelmäßigen Umgebung hatte keine Person, von welchem Rang auch immer, Zutritt, es sei denn durch des Königs eigenhändig unterzeichneten Befehl**).

---

*) Nach der vortrefflichen Durchzeichnung, die Herr von Hefner-Alteneck für mich zu machen die Güte hatte.

**) Froude III, cap. XIV.

Im Frühjahr 1539 waren die Verhandlungen über Heinrichs Ehe mit der Herzogin von Mailand abgebrochen worden und der Kaiser stand England feindselig gegenüber. Ein Jahr war in nutzloser Werbung verloren worden, und einen neuen Ehebund zu beschleunigen schien mehr wie je Nothwendigkeit. Karl V. und Franz I. von Frankreich hatten sich gegenseitig Besuche gemacht und schienen ihre alte Feindschaft vergessen zu haben; aus ihrem Bündniß drohte England Gefahr, und so machte sich auch das Bedürfniß geltend, einen sichern Bundesgenossen zu gewinnen. Da richteten sich die Augen Cromwell's auf Deutschlands protestantische Fürsten, er gewann Heinrich für die Verbindung mit Anna, der Schwester des Herzogs von Cleve, der durch seine Besitznahme Gelderns dem Kaiser drohend gegenüberstand, und Schwägerin des Kurfürsten von Sachsen. Hiermit hoffte Cromwell den stolzen Bau seiner Politik zu krönen, eine dauernde Verbindung der germanischen Nationen Europas wider Romanismus und Papstthum hergestellt und zugleich im Innern Englands die kirchliche Reactionspartei der Bischöfe, welche schon ihre sechs Blut-Artikel durchgesetzt hatte, gestürzt zu sehen.

Als diese Sache anfing in Gang zu kommen, ward Holbein wieder beauftragt, das Brautporträt zu malen. Im Juli 1539 ward er „in gewissen Geschäften seiner Gnaden" zusammen mit Mr. Richard Bearde, einem Kammerdiener des Königs, „in die Gegenden von Hoch-Deutschland" gesandt, für ihre Kosten und Auslagen wurde ihnen beiden die bedeutende Summe von 40 L. St. ausgezahlt. Holbein erhielt außerdem noch 13 L. St. 6 S. 8 д „für Herstellung desjenigen Dinges, das er beauftragt ist mit sich zu nehmen *)." — Dies war ohne Zweifel ein Porträt des Königs, vielleicht ein Miniaturbild in kostbarem Rahmen, welches er zu malen und als Geschenk seines Monarchen der Prinzessin zu überreichen hatte. Bald darauf, den 11. August, schreibt Nicholas Wotton, der als Unterhändler in der Heirathsangelegenheit nach Cleve gesandt worden war, von Schloß Düren an den König: „Euer Gnaden Diener Hans Holbein hat das Bild von Mylady Anna und der Lady Amelye genommen und hat ihre Gesichter recht lebendig wiedergegeben **)." Am ersten September traf Holbein wieder in London ein, wie der Bericht des Französischen Gesandten Marillac an-

*) Vgl. die Auszüge aus den Rechnungen in Beilage V.

**) Dies und anderes hierauf Bezügliche aus den in den State Papers und bei Ellis abgedruckten Originalbriefen. Vgl. Beilage IV.

zeigt: „König Heinrich hat einen in seiner Kunst höchst ausgezeichneten Maler nach Deutschland gesandt um das Bild der Schwester des Herzogs von Cleve nach dem Leben zu malen. Heut ist er zurückgekommen*).“

Spätere Geschichtsschreiber haben eine unverdiente Schuld auf Holbein geladen; sein Bild der Fürstin sei so geschmeichelt gewesen, daß es den König zur Heirath veranlaßt und ihm eine Täuschung bereitet habe, die dann erst Anna's Anblick unerfreulich aufklärte. Nichts paßt aber zu Holbeins Wesen minder als das; er hätte es nicht gekonnt, auch wenn er es gewollt hätte; volle, sogar scharfe Wahrheit im Bildniß war seine erste Eigenschaft, und Anna's Bild, das keineswegs reizend ist, giebt von dieser Wahrheit eine der deutlichsten Proben.

In der That sind es auch keine ursprünglichen Quellen, welche Holbein mit dieser Schuld beladen, und Heinrich selbst klagt nur Worte an, die ihn getäuscht, kein Bild**). Anna gefalle ihm nicht so gut, als von ihr gesprochen worden, antwortet er auf Cromwell's Frage unmittelbar nach der ersten persönlichen Begegnung mit ihr. In seiner feierlichen Aussage bei Verhandlung der Scheidung erklärt ferner Heinrich VIII. selbst: „Ich betheure, daß, als mir zuerst von der Heirath mit Lady Anna von Cleve gesprochen wurde, ich froh war davon zu hören, im Vertrauen dadurch einen sichern Freund zu bekommen, indem ich zu jener Zeit sowohl dem Kaiser als dem König von Frankreich und dem Bischof von Rom mißtraute

*) Citirt von Mr. Nichols, Archaeologia XL, Remarks upon Holbein's Portraits of the Royal Family of England.

**) Erst Burnet redet von Holbein, Stow freilich schon von „pictures“, daß dies aber erst sein eigener Zusatz ist, beweisen die oben angeführten Aeußerungen des Königs selbst. Mr. Wornum führt dies weiter aus; wenn er aber seinen Beweis für Holbeins Unschuld dadurch führt, daß er behauptet, die Heirath sei schon eine ganz abgemachte Sache gewesen, als Holbein geschickt wurde, so befindet er sich doch in einem Irrthum. Allerdings schreibt der Earl of Hertford schon einige Wochen vorher, den 17. Juli, an Cromwell: „Ich freue mich so sehr über die gute Entschließung des Herzogs von Cleve, seiner Mutter und seines Raths wie über nichts Anders seit der Geburt des Prinzen.“ Aber durch die Geneigtheit von Cleve'scher Seite war die Sache weit entfernt abgeschlossen zu sein, wie das Mr. Wornum annimmt. Erst in jenem Briefe, der von Holbeins Kommen spricht, schreibt Wotton, Anna sei nicht gebunden dadurch, daß ihr verstorbener Vater sie dem Herzog von Lothringen versprochen, sondern könne heirathen wen sie wolle, und der Cleve'sche Rath sei geneigt, dies öffentlich auszusprechen. Man befand sich also noch ganz im Anfang der Verhandlungen und nur in diesem Stadium hatte die Sendung eines Malers, um ein Braut-Porträt zu fertigen, überhaupt Sinn und entsprach sie dem Gebrauch. Erst am 16. September kamen die Cleve'schen Gesandten nach England, um die Sache abzuschließen, was im Spätherbst erfolgte.

und auch weil ich so viel von ihrer ausgezeichneten Schönheit wie von ihrem tugendhaften Benehmen hörte.“ Als er sie aber zuerst in Rochester gesehen, habe er sie „ganz das Gegentheil von dem, was von ihr gepriesen ward“ gefunden[1]). Uebrigens waren auch jene Lobpreisungen, die Heinrich anklagt, nicht gar so glänzend, wenigstens hätte der König sie leicht durchschauen können, wenn es ihm früher darauf angekommen wäre, hätte von Anfang an sehen müssen, daß diese Dame seine Ansprüche nicht befriedigen konnte. Das wahre Sachverhältniß hat Ranke mit dem Blick des großen Historikers erkannt, obwohl er über die ganze Angelegenheit nur wenige Zeilen sagt und sicher keine Veranlassung hatte, sich mit den Detailfragen, die uns angehen, zu beschäftigen[2]). Politische Besorgnisse ließen dem Könige die Heirath dienlich scheinen. „Aber die Besorgniß war schon geschwunden und damit der Beweggrund für eine protestantische Verbindung für den König weggefallen, als seine neue Gemahlin eintraf.“ Jetzt gab er seinen Launen Spielraum, und seinen Egoismus zurückzuhalten, fand er nicht mehr für nöthig. Die Verantwortung suchte er auf Andere abzuwälzen, und führte vor Europa einen neuen ehelichen Scandal auf.

Der König konnte unmöglich unvorbereitet sein auf das, was er fand. Schon im December 1537, vor der Werbung um Herzogin Christine, schreibt Hutton an Cromwell in seinem Bescheid über mögliche Partien: „Der Herzog von Cleve hat eine Tochter, aber ich höre kein großes Lob weder von ihrem persönlichem Wesen[3]), noch von ihrer Schönheit.“ Und als der Gesandte Nicholas Wotton in seinem Schreiben an Heinrich VIII. die Schilderung ihrer Person entwirft, fällt diese so aus: „Was die Erziehung meiner besagten Lady betrifft, so ist sie von ihrer Kindheit an ganz wie Lady Sibylle[4]) bis zu ihrer Verheirathung und wie Lady Amely noch, bei der Frau Herzogin ihrer Mutter aufgezogen worden, so daß sie ihr nie vom Ellenbogen kam, denn die Frau Herzogin ist eine weise Dame und sieht recht streng auf ihre Kinder. Alle Edelleute vom Hofe und Andre, so ich darum fragte, berichteten, daß sie recht liebenswürdig und sanft sei, wodurch sie ihrer Mutter Gunst so gewonnen hat, daß diese sich sehr ungern von ihr trennen wird. Sie bringt ihre Zeit meist mit Nadel-

---

[1]) Froude, cap. XVII. (Aus Mss. Cotton).
[2]) Band I. S. 217.
[3]) „personage“.
[4]) Gattin Johann Friedrichs des Großmüthigen von Sachsen.

rbeit zu ... Sie kann lesen und ihren Namen*) schreiben, aber Französisch, Latein und andre Sprachen kann sie nicht. Auch kann sie bis jetzt weder singen noch auf irgend einem Instrument spielen, denn das halten sie hier in Deutschland für anstößig und für eine Leichtfertigkeit, daß große Damen Musik lernen oder irgend Kenntniß davon haben sollten. Ihr Verstand ist so gut, daß sie ohne Zweifel in kurzer Zeit die Englische Sprache lernen wird, sobald sie sich das vornimmt. Ich habe nie vernommen, daß sie zu den Prassereien dieses Landes geneigt sei, und wunderbar wär's auch wenn das der Fall wäre, da sie an ihrem Bruder, bei dem doch dergleichen verzeihlicher wäre, ein so gutes Beispiel hat." — Das ist Wottons ganzes Rühmen; über Anna's Aussehen sagt er wohlweislich gar nichts und setzt nur noch hinzu, daß Holbein sie recht lebendig conterfeit.

Der einzige Mann endlich, welcher persönlich beschuldigt ward, Anna zu günstig geschildert zu haben (dieser Vorwurf traf den Anstifter der Ehe, Cromwell, der sie ja auch nur von Hörensagen kannte, nicht), war der Earl of Southampton. Der aber hatte erst von Calais aus geschrieben, als er die Prinzessin bereits nach England führte, und entschuldigte sich: da die Sache einmal so weit gegangen, habe er es für seine Pflicht gehalten, sie von der besten Seite anzusehen**). Und außerdem ist das Lob des wackern Kriegshelden auch nicht gar gefährlich. Er schreibt***) dem Könige zwar was er zwei Herrn vom Clevischen Hofe geantwortet, die ihm ein Geschenk vom Herzog brachten: Ihn habe diese Partie sehr gefreut. „Da ich große Meldung über die bemerkenswerthen Tugenden meiner jetzigen Herrin sammt ihrer ausgezeichneten Schönheit hörte, — was, wie ich sehe, in der That nicht geringer ist, als geschildert ward — gab mir mein Herz ein, der Partie Ihrer Gnaden geneigt und günstig zu sein." Derselbe Brief aber enthält die charakteristische Stelle, die Herren hätten ihn im Namen ihres Fürsten gebeten, er möchte seiner Schwester ein aufrichtiger Freund und Rathgeber sein, und ihrer Gnaden von Zeit zu Zeit einen Wink geben, wie sie sich ausbilden, halten und benehmen müsse zu seiner Majestät Vergnügen und Zufriedenheit. — Und als sie nun stürmisches Wetter lange Zeit an der Ueberfahrt hinderte, wie brachte da Anna von Cleve ihre Zeit zu? Englisch lernen zu wollen oder es etwa ein wenig in

*) And wryte her ... Die Lücke kann nur durch name zu ergänzen sein.

**) „To make the best of it." — Strype's Memorials, vol. II. Citirt von Froude.

***) State Papers, vol. VIII S. 208 ff.

der Musik zu versuchen kommt ihr nicht in den Sinn, sie läßt den Earl of Southampton auffordern, sich mit ihr an den Kartentisch zu setzen und sie ein Spiel zu lehren, daß der König zu spielen pflege. — „Und ich versichere Euer Majestät, sie spielte so nett, mit soviel Anstand und so guter Miene, als ich nur je in meinem Leben eine edle Frau spielen sah."

Was wir in diesen beiden Berichten von Anna's Wesen und Erziehung hören, giebt ein deutliches Bild von der Barbarei und der jammervollen Unbildung, welche damals fast durchgängig in Deutschlands Adel und an den kleinen Höfen herrschte. Alles Große und Gute, was unser Vaterland damals besaß, war nur im Volke, im Bürgerstande zu finden; in Frankreich und in England waren Hof und Aristokratie wirklich höher stehende Kreise, welche vor Allem eine größere Bildung besaßen. Da konnte eine solche Prinzessin nur eine traurige Figur spielen. Die Bürger und gemeinen Leute dagegen war recht wohl mit ihr zufrieden. „Das Volk liebte und ehrte sie," schreibt der Französische Gesandte, „als die sanfteste und gütigste Königin, die sie je hatten*). Und während gleich bei ihrer Ankunft sich die Damen des Hofes über ihre groben Manieren und Gewohnheiten aufhielten**), weiß der Chronist Hall, der Augenzeuge ihres Einzugs und ihrer Krönung, sie auch nur zu loben als eine hübsche Dame von guter Statur, einem weiblichen, sittsamen Benehmen, und mit vortrefflichen Eigenschaften***).

Zu dem Allen stimmt Holbeins Bildniß der Prinzessin im Louvre vollkommen. Ihr Gesicht ist trotz einer etwas langen Nase von guter, regelmäßiger Bildung, und sie hat sogar schöne Augenbrauen, aber ihr Ausdruck ist von einer öden Geistlosigkeit, ohne jedes höhere Leben, jeden Reiz. Ihre Steifheit verkündigt sich schon in der Art, wie sie die Hände in einander legt. Gut und tadellos an Wuchs, steht sie starr wie auf Commando da, ganz von vorn gesehen, ohne nur die Mundwinkel zu bewegen oder mit der Wimper zu zucken. Das Alles ist charakteristisch bis in den kleinsten Zug. Ihr Anzug stimmt im Ganzen mit dem Costüm, das Hall bei ihrem Einzug beschreibt: ein hochgegürtetes Kleid von rothem

*) Brief Marillac's, v. 8. Juli 1540, citirt v. Ranke.

**) Froude. — Mittheilung der Lady Browne an ihren Mann.

***) O what a sight was this to see so goodly a Prince and so noble a King to ryde with so fayre a Lady of so goodly a stature and so womanly a countenance, and in especiall of so good qualities" .... Bei der Krönung schildert er sie: „with most demure countenance and sad behauiour."

Sammet, das rund und glatt herabfällt, weil sie nach Deutscher Art keine Schleppe trägt, und dessen Ausschnitt am Busen zart gefältetes Linnen sehen läßt. Rock, Taille und die weiten, lang herabhängenden Aermel sind mit breiten Bordüren in erhabener Goldstickerei und mit Perlenschmuck besetzt, auf dem Haupt trägt sie eine durchsichtige Haube und darüber ein ganz mit Perlen und Juwelen übersäetes Käppchen, um ihren Nacken eine Halskette voll von reichem, glitzendem Gestein, und Ringe an mehreren Fingern, selbst am Daumen. Dieser Paradeaufzug ist freilich am wenigsten vortheilhaft für die arme Einfalt, aber in dessen Ausführung hat sich der Künstler entschädigt für dasjenige, was ihm die Persönlichkeit selbst versagte, und das Gemälde ist trefflich im Colorit, indem der fein-röthliche Fleischton in eine zarte Harmonie mit dem strahlenden Gold und Roth des Anzugs und mit dem beruhigenden grünen Hintergrund gesetzt ist. Doch ist die Feinheit in den Einzelheiten nicht so groß wie bei andern Porträten des Künstlers. Das Bild ist auf feines Pergament, das an eine Holztafel geleimt ist, gemalt, und ist daher wohl eine später in Farben ausgeführte Skizze nach dem Leben, während sich gewiß noch ein vollendeteres Original in einer Englischen Privatsammlung birgt.*)

Außer diesem Gemälde, lebensgroß und in halber Figur, existirt auch noch ein Miniaturbild, jetzt im Besitz von Colonel Meyrick zu Goderich Court, das der Verfasser nicht gesehen hat. Der Stich Houbrakens**) danach zeigt, daß dieselbe Aufnahme nach dem Leben auch diesem Gemälde zu Grunde liegt. Auch hier erscheint die Prinzessin nicht gefälliger, aber hinsichtlich der feinen Ausführung nannte Walpole dieses Bild vielleicht das vollkommenste von Holbeins Werken. Gleich günstig lautet Waagen's Urtheil, der es 1857 auf der Manchester Ausstellung sah. Ein Miniaturbild Heinrichs VIII. dient zum Gegenstück, und beide werden in äußerst zart geschnittenen Elfenbeinkapseln in Gestalt einer Rose bewahrt, welche, nach Walpole, des Kleinods werth sind, das sie enthalten.

Die Verstimmung Heinrichs über seine neue Gemahlin war lange Zeit nur ganz vertrauten Personen bekannt. Vor den Augen der Welt begegnete er ihr ritterlich und achtungsvoll, persönlich war er gegen sie freundlich, wenn er sich auch in einer gewissen Entfernung hielt. — Die folgenden Wintermonate sahen eine Reihenfolge der glänzendsten Feste,

*) Ein Porträt aus der Arundelsammlung ist von Wenzel Hollar gestochen.

**) The Heads of Illustrious Persons of Great Britain. London 1747.

und auch der Staatsmann, welcher die Ehe eingeleitet, stand noch auf voller Höhe; den 18. April 1540 ward Thomas Cromwell zum Earl of Essex ernannt. Holbein hatte sicherlich vom Mißmuth seines Herrn nichts zu empfinden, sondern es ging ihm besser als je. Die Deutsche Fürstin war vielleicht auch Patronin der Deutschen Künstler in London, wenigstens fanden wir den Goldschmied Hans von Antwerpen in ihrem Dienst*). Die Vermählung selbst brachte erhöhte Arbeit, die Festlichkeiten nahmen das Talent der Künstler in Anspruch, reiche Geschenke wurden nach allen Seiten gemacht; es gab neue Gelegenheiten, Bilder zu malen, die Goldschmiede und Juweliere wurden in Arbeit gesetzt, und ihnen half natürlich Holbeins Erfindung. Im Juni 1539 hatte dieser nach längerer Pause zum ersten Mal wieder seinen Gehalt bekommen, denn das Jahr, für welches er vorausbezahlt erhalten, war mit dem 1. April beendigt. Ebenso erhielt er Ende September seine 7 L. 10 S. für das letztvergangene Quartal; aber schon vor diesem Posten steht im September vermerkt: „Item bezahlt durch Seiner Königlichen Hoheit Befehl, bescheinigt durch des Lord-Siegelbewahrers Brief, an den Maler Hans Holbein als Vorausbezahlung eines ganzen Jahrgehalts im Betrage von 30 L. jährlich, welcher Vorschuß zu berechnen ist von diesem gegenwärtigen Michaelis und enden soll den nächstkommenden September, die Summe von 30 L." Nichts destoweniger wird dem Meister zu Weihnachten desselben Jahres, also gerade zur Zeit der Vermählung, wieder seine gewöhnliche vierteljährliche Rate ausgezahlt, was ebenso an den beiden folgenden Quartalsterminen des Jahres 1540 stattfindet. Daraus scheint hervorzugehen, daß ihm der König jene drei Vierteljahrsraten von 22 L. 10 S. geschenkt haben muß, wohl wegen gesteigerter Arbeit und weil er von Holbeins Leistungen sehr befriedigt war. Dergleichen war nie einem Künstler in Heinrichs Dienst begegnet, und diese Liberalität mochte der entscheidende Grund sein, daß Holbein den Herbst 1540 verstreichen ließ, ohne seinen eingegangenen Verpflichtungen gemäß nach Basel heimzukehren.

Im vierten Quartal geschieht das freilich nicht, da aber war unterdeß die eheliche Krisis ausgebrochen. Am Morgen nach Johannis, nach demselben Tage, an welchem der König sich zum drittenmal so freigebig gegen Holbein bewiesen hatte, hieß König Heinrich VIII. die Königin ihn verlassen und nach Schloß Richmond ziehen; den 12. Juli wurde die Scheidung

*) Vgl. S. 208.

ausgesprochen, die Anna von Cleve geduldig und phlegmatisch hinnahm. Schon kurz vorher hatte die katholische Partei den Staatsmann gestürzt, welcher durch jene Heirath seine politischen Tendenzen zu fördern gedacht hatte. So jäh wie Cromwell war keiner seiner Vorgänger, nicht Wolsey, nicht More gefallen. Den 10. Juni, mitten im geheimen Rath, trat der Herzogs von Norfolk auf den Earl of Essex zu und verhaftete ihn um Hochverrath; die Zeichen seiner Würde riß man ihm vom Leibe, das Thor des Tower schloß sich hinter ihm. Mit Freude sah die Mehrzahl der Lords den Emporkömmling gestürzt, laut jubelten die altgläubig Gesinnten auf und verbrachten die Nacht in lärmenden Gelagen. In seinen Bestrebungen für die protestantische Sache war Cromwell weiter gegangen, als es der Absicht des Königs entsprach; diesem kostete es keinen Kampf, den Staatsmann aufzuopfern, welchem er fast Alles verdankte, was die Englische Politik erreicht hatte. So fiel am 28. Juli das Haupt des mächtigsten und eigenmächtigsten Ministers, der je in England geherrscht hat. Drei Tage später gab Heinrich VIII. ein neues Schauspiel seiner schonungslosen Härte, die keine Abweichung weder nach rechts noch links duldete; am 31. Juli wurden auf dem Smithfield gleichzeitig drei Protestanten als Ketzer verbrannt und drei Katholiken als Verräther hingerichtet.

„Der Regierung Heinrichs VIII.," sagt Ranke*), „giebt es eine widerwärtig groteske Färbung, wie sich seine matrimonialen Angelegenheiten mit den politischen und religiösen vermischen." Als er am 8. August Lady Katharina Howard, die Tochter eines streng katholischen Hauses, zu seiner Gemahlin erhoben hatte, war aufs neue das Uebergewicht der katholischen Partei entschieden. Der Oheim der Königin, Thomas Howard Duke of Norfolk, war der leitende Staatsmann, im Bunde mit Gardiner führte er die Consequenzen der sechs Artikel mit äußerster Strenge durch. Jene Männer, welche zu Cromwell's Zeit hochstanden, versuchte man zu stürzen, selbst Sir Thomas Wyat ward in Anklage versetzt, konnte aber seine Unschuld darthun. Auch Cranmer glaubte die Gegenpartei schon in ihrer Gewalt zu haben, als der König selbst ihn in seinen Schutz nahm. Weder diese Reaction noch irgend eine spätere vermochte aber den Protestantismus zu untergraben, den Cromwell's harte, gewaltsame, doch großartige und wahrhaft nationale Politik in England begründet hatte.

*) Band I. S. 219.

XIV.

Die letzten Jahre. — Porträt des Herzogs von Norfolk und des Earl of Surrey. — Bildnisse der neuen Königin. — Ende der Katharine Howard. — Heinrichs letzte Vermählung. — Arbeiten für bürgerliche Kreise. — Das Gemälde der vereinigten Barbier- und Chirurgengilde. — Bildnisse von Dr. Butts und seiner Gattin. — Dr. Chamber. — Holbein als Porträtmaler. — Sein eigenes Bildniß aus seiner letzten Zeit.



n dieser Zeit malte Holbein den Herzog von Norfolk, der jetzt auf dem Gipfel seiner Größe stand. Schon von früher mochte er ihn kennen; Norfolk war, nach Roper's Worten, der besonders gute Freund des Sir Thomas More gewesen, aber, den Verhältnissen besser Rechnung tragend als dieser, hatte er seine katholische Gesinnung in soweit zum Schweigen gebracht, daß er keinen Anstand nahm, den König als Haupt der Kirche anzuerkennen. In der nächstfolgenden Zeit hatte die Politik des Königs ihm minder entsprochen, doch wußte er trotzdem seine hohen Würden und seine Stimme im Rath zu bewahren und hatte jetzt endlich über die Gegenpartei den Sieg davongetragen. Auf dem Exemplar seines Bildnisses in Arundel Castle giebt eine Inschrift sein Alter auf 66 Jahre an*). Nun meldet, soweit wir Kunde haben, freilich keine sichere Quelle Norfolk's Geburtsjahr an. Doch da er schon gegen 1499 als ein Jüngling bei Hofe auftritt, ist er wahrscheinlich gegen Mitte der siebenziger Jahre geboren.

Doch unter den zahlreichen Exemplaren vom Porträt des Herzogs,

*) Vergl. Verz. d. Werke, Arundel.

die in England vorkommen [1]), macht das Bild zu Arundel nicht den besten Eindruck, es ist nur eine alte Copie, und das wahre Original der ehemaligen Arundel-Sammlung [2]) muß anderswohin gekommen sein. Nach einem anonymen Katalog ward den 23. April 1732 zu Amsterdam ein „Zeer uitmuntend Stuck door Hans Holbeen de Hartog van Norfolk nooit zoo goed gezien“ für den hohen Preis von 1120 fl. verkauft [3]). Gut und wohl von Holbein's eigner Hand ist das Exemplar zu Windsor, ohne Inschrift, mit einfach grünem Hintergrund. Auch hier hat der Kopf gelitten, aber in den magern, ausdrucksvollen Händen verräth sich Holbein's ganze Meisterschaft. Norfolk, von vorn gesehen, erscheint schon durch die Bartlosigkeit seines schön gezeichneten, verschlossenen, echt staatsmännischen Gesichts als der Mann der alten Zeit. Im bräunlichen Ton des Fleisches hat der Maler die natürliche Farbe des Dargestellten treu wiedergegeben und danach alles Uebrige gestimmt. Er trägt ein dunkles Oberkleid mit Hermelinbesatz, welches die rothen Aermel des Wammses zum Vorschein kommen läßt, um seinen Hals hängt die Kette des Hosenbandordens, in der Linken hält er den weißen Stab des Lordkammerherrn, in der Rechten den goldenen Stab des Groß-Marschalls von England; so trägt er seine ganze Würde zur Schau.

Auch seinen Sohn Henry Howard, Earl of Surrey, malte Holbein um diese Zeit. Das Gemälde scheint jetzt verschollen, im Besitz des Hauses Norfolk ist es nicht mehr, weder im Palast zu London noch auf Schloß Arundel. Wir kennen es aus Fruytier's Copie nach van Dyck's Familienbild des Thomas Howard Earl of Arundel and Surrey, welche Lord Stafford gehört [4]). Da sitzt jener berühmte Holbein-Verehrer mit Weib und Kindern, und die Bildnisse seiner Vorfahren von Holbein's Hand, das beschriebene Porträt des Herzogs und dasjenige Surrey's, beide sogar mit lesbaren Inschriften, hängen an der Wand. Surrey, ein fünfundzwanzigjähriger Jüngling [5]), trägt ein schwarzes Baret mit einer Feder und einen schwarzen Mantel, aus welchem die rechte Hand

[1]) Ein in Lodge's Werk gestochenes Porträt zu Norfolk Hause, London, welches den Herzog in veränderter, mehr theatralischer Haltung zeigt, ist eine freie Nachahmung aus dem 17. Jahrhundert.

[2]) Gest. v. Vorsterman. — Waagen lobt das Exemplar in Arundel Castle und bezweifelt, in seinem Deutschen Buch, das Windsor-Bild; dies Urtheil modificirt er in der Englischen Ausgabe: „The head is very delicate in drawing, and the hands excellent, but the colouring is unusually dull and heavy for H.“ (p. 130.)

[3]) Mittheilung von Herrn Süermondt. [4]) National-Porträt Ausstellung 1866, Nr. 712.

[5]) Bezeichnung, auf himmelblauem Grunde: HENRY. HOWARD. ERLE OF SVRRY. ANNO. AETATIS. SVÆ. 25. Gest. v. Hollar, Parthey. Nr. 1509.

hervorschaut. Er, welcher sich in Italien bewegt hatte, weiß, daß einer wahrhaft aristokratischen Erscheinung gewählte Einfachheit besser entspricht, als der Glanz und die Ueberladung, an welche man in England gewöhnt war. Sein gegen rechts gewandter Kopf mit röthlich-blondem Haar und zartem Bart, langem Kinn und lebhaften braunen Augen, ist ritterlich, geistvoll und nicht ohne einen intriguanten Zug. Zwei Zeichnungen nach dem Leben für dies Bild kommen in der Windsorsammlung vor, und hier erscheint er außerdem noch ein drittes Mal als ein halberwachsener Knabe*). Auch seine Gemahlin, Gräfin Frances, jüngste Tochter von John de Vere, Earl of Oxford, kommt unter diesen Zeichnungen vor.

Surrey gehört durch seine Person und sein Schicksal zu den merkwürdigsten Erscheinungen dieser Zeit. Hochbegabt, aus einem der edelsten Geschlechter stammend, war er der nächste Freund von Heinrich's natürlichem Sohn, dem Herzog von Richmond. Reisen, namentlich in Italien, hatten seine Ausbildung vollendet, eine Jugend voller Minnespiel und ritterlichen Auftretens hatte er verlebt und seine edle poetische Begabung läßt ihn neben seinem älteren Freunde Sir Thomas Wyat als einen der ersten Englischen Dichter seiner Epoche dastehen. Die für seine Familie jetzt angebrochene glänzende Zeit währte nicht lange. Zum zweiten Mal theilte eine Nichte seines Vaters den königlichen Thron, doch wie Anna Boleyn endete auch Katharina Howard unter dem Beil des Henkers. Noch immer indeß wollte der Jüngling hoch hinaus und gefiel sich darin, die kühnsten Hoffnungen zu nähren. Seine unbedachte Jugend verführte ihn nicht nur zu nächtlichen Ausschreitungen in Londons Straßen, sie entlockte ihm auch vorschnelle Worte, die schon manches edle Haupt gefährdet hatten. Daß er sich von seinen Genossen als Prinz behandeln ließ und ein Wappen annahm, welches dem königlichen glich, daß er auf die Stellung seiner Familie pochte, und in echt aristokratischer Verachtung aller „neuen Männer“ namentlich der Familie Seymour, aussprach: keinem Andern als seinem Vater gebühre nach des Königs Tode die Regentschaft, brachte ihn, da in jenen Tagen Verdacht und Verdammung fast gleichbedeutend waren, auf das Schaffot. Anfang 1547 ward er hingerichtet und nur der Tod des Königs bewahrte seinen greisen Vater vor gleichem Schicksal.

*) Diese drei Porträte tragen die irrige Benennung „Thomas Howard Earl of Surrey“. Dies war sein Sohn, der 1572 wegen seiner Anhänglichkeit an Maria Stuart hingerichtet ward, aber bei Holbein's Tod noch ein kleiner Knabe von etwa sieben Jahren war.

Holbein hat wahrscheinlich auch die neue Königin gemalt. In der Bibliothek zu Windsor befindet sich ein Miniaturbild derselben, das ihm wohl mit Recht zugeschrieben wird. Es stellt eine Dame in reicher Kleidung und mit Französischem Kopfputz, welcher damals in England Mode wurde, vor. Die Zeichnung der Windsorsammlung, welche „Katharina Howard" genannt wird, stimmt mit dieser Erscheinung nicht, wohl aber ein kleines, mit ihrem Namen bezeichnetes Oelbild im Besitz des Duke of Buccleuch, welches, nach dem Urtheil von Mr. Scharf *), sicher Französische Arbeit ist. Seit Jane Seymour's Zeit ist uns kein nach dem Leben gezeichnetes Bildniß des Königs oder eines Mitgliedes seiner Familie bekannt, welches von einem andern Künstler als Holbein herrührt. Jetzt scheint es fast, als habe das Emporkommen einer neuen Partei auch andere Künstler, wenn auch nur vorübergehend, hervortreten lassen.

So liberal, wie zur Zeit, da Cromwell Lord Siegelbewahrer war, wird jetzt überhaupt gegen Holbein nicht verfahren. Auch jetzt erhält er Vorschüsse seines Gehalts, doch stets nur für ein halbes Jahr, und zwar zu Michaelis 1540 und zu Ostern 1541. Mit Johannis dieses Jahres gehen die Rechnungsbücher leider zu Ende. Dagegen wird in der Subsidienrolle der Stadt London vom 24. October desselben Jahres „Hanns Holbein" unter den Fremden genannt, welche im Aldgate-Bezirk, in der Pfarre St. Andrew Undershafte, also im östlichsten Theil der City wohnen, mit dem Zusatz, daß er von seinem 30 L. St. betragenden Einkommen drei L. St. zu zahlen habe**).

Im October 1541 ließ Heinrich VIII. öffentliche Dankgebete aussprechen, daß ihm ein so tugendhaftes Weib geschenkt sei. Schon den nächsten Tag aber enthüllte ihm ein Brief Cranmer's, daß er getäuscht worden war. Es lag jetzt im Interesse der protestantischen Partei, die katholische Königin zu stürzen, und es gelang nur zu gut, Katharinens leichtfertiges und lasterhaftes Leben vor und in der Ehe aufzudecken. Den 13. Februar 1542 ward sie mit dem Tode bestraft. Wenige Monate vor dem Ableben Holbein's vermählte der König sich zum sechsten Mal, mit Lady Katharina Par, Wittwe des Lord Latimer. Diese scheint unser Künstler nicht mehr gemalt zu haben, dagegen kommt ihr Bruder, Sir William Par, später Marquis of Northampton, unter den Windsor-

---

*) Archaeologia vol. XL. p. 87.

**) Mitgetheilt v. Mr. Franks, Archaeologia vol. XXXIX. Vgl. Beilage V.

zeichnungen vor, ein eleganter Cavalier von gefälligem Aeußern, doch ohne bedeutenderen Zug. Er ist in halber Figur gesehen, etwas gegen links blickend, beide Hände ruhen in einander, er trägt ein pelzbesetztes Oberkleid und ein Federbaret. Sein blonder Bart ist zart behandelt. Links ist die Studie zu seinem Dolche zu sehen, an dessen Scheide das Wort MORS steht, sowie der Entwurf zu einer Medaille, die eine Figur mit zwei Schwertern enthält. In eben dieser Sammlung finden wir auch den Vater von Par's zweiter Gemahlin, William Brook Lord Cobham, den Holbein mit bloßer Brust gezeichnet hat; das kurzgeschorene Haar und die starken Backenknochen geben dem Kopf ein höchst seltsames Aussehen.

In dieser Zeit scheint der Künstler mitunter Muße gehabt zu haben, auch solche Persönlichkeiten abzubilden, welche nicht zu den höchsten Kreisen gehörten. Im Wiener Belvedere befindet sich das 1541 datirte Porträt eines jungen Mannes von 28 Jahren, welcher offenbar dem Bürgerstande angehört*). Sein Gesicht ist bartlos, sein Anzug besteht aus einer schwarzen Mütze, schwarzem Pelzüberrock und violettem Wamms. Er sitzt hinter einem grünbedeckten Tische, hält in der Linken seine Handschuhe und blättert mit der Rechten in einem Buche. Das Gemälde fällt durch ungewöhnlich braunen Fleischton auf, aber die Auffassung ist wahr und lebensvoll und die Hände namentlich sind vorzüglich. Mit dem Jahre 1542 ist eine große Kreidezeichnung im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. bezeichnet, das Porträt eines jungen Mannes von zwanzig Jahren, mit echt Englischer Physiognomie, den die Unterschrift Magnus Petronius nennt**). Demselben Jahre gehört das Porträt eines achtundzwanzigjährigen Jünglings im Museum des Haag an, welches die sinnlose Katalogbenennung „Thomas Morus" trägt. Es ist, wie W. Bürger versichert***), ein Bild ersten Ranges. Der Abgebildete, fast von vorn gesehen, mit kurzen Haaren und rothem Bart, hält auf der Linken, die ihren Handschuh trägt, einen Falken, und mit der Rechten, welche wundervoll gemalt ist, die Haube

*) Bezeichnung s. im Verz. d. Werk. Wien. Belvedere Nr. 85.
**) Inschrift vgl. im Verz. der Werke Frankfurt.
***) Musées de la Hollande. Amsterdam et la Haye. p. 303.

des Vogels. In Holbeins letzte Zeit gehört auch eins der größten und figurenreichsten Bilder, welche der Meister in England gemalt hat: König Heinrich VIII., welcher den Obmännern der vereinigten Barbier- und Chirurgengilde ihren Freibrief verleiht, jetzt noch im Zunfthause der Londoner Barbiere in Monkwell Street, und zwar in einem ziemlich ungünstig beleuchteten Saal zu ebener Erde, bewahrt. Kein Werk des Meisters macht auf den ersten Anblick einen so getheilten Eindruck wie dies, nicht nur durch die Art der Ausführung, sondern durch die gesammte Anordnung und Composition. Holbeins Meisterhand ist in einigen Köpfen unverkennbar, andere wieder sind so unbedeutend und mittelmäßig, die Gestalt des Königs selbst so abstoßend, daß es schwer ist, sich vor dem Bilde zu sammeln und seine Vorzüge zu würdigen. Der gemischte Eindruck des Gemäldes wird durch van Mander's Notiz über das „ungemein herrliche Werk von unserm Schilderheld" erklärt: „Nach dem Gefühl von einigen" — sagt er — „sollte Holbein das Stück selbst nicht vollendet haben, sondern das Fehlende durch jemand andern dazu gemalt sein. Indeß wenn dies eine Wahrheit wäre, müßte es zu dem Schluß führen, der Vollender habe der Manier von Holbein so verständig zu folgen gewußt, daß kein Maler oder Künstler mit Grund urtheilen kann, es sei von verschiedenen Händen." Da hat nun van Mander etwas zu günstig geurtheilt; der Mangel an Einheit im Bilde tritt deutlich genug hervor. Wichtig aber ist uns, von ihm zu hören, daß zu seiner Zeit die Tradition bestand, Holbein habe das Bild nicht vollendet. Die historischen Daten nämlich unterstützen diese Ueberlieferung vollkommen. Vom 32. Jahre Heinrich's VIII., also 1540—41, datirt nämlich der Parlamentsact, welcher den bis dahin getrennten Barbieren und Chirurgen gemeinsame Corporationsrechte verleiht*). Erst nachher kann natürlich das Bild zum Gedächtniß dieses Ereignisses bestellt worden sein, also nur kurze Zeit vor dem Tode Holbein's, der außerdem als Maler des Königs durch andere Arbeiten in Anspruch genommen war und ein so großes Bild nur langsam fördern konnte. Unserm Meister gehört allerdings die Composition des Ganzen an; dann hat er die Köpfe der knieenden Zunft-Vorsteher der Mehrzahl nach von seinen Zeichnungen auf die Tafel übertragen: die Spuren der Nadelstiche, durch welche dies geschah, sind zum Theil zu bemerken. In manchen Fällen hat er auch die Hände und die ganze Gestalt der Männer ausgeführt. Was

*) Statutes of the Realm III. p. 794. Cap. XLII.

aber nichts mit Holbein zu thun hat, ist die Gestalt des Königs selbst. Nicht einmal ihre Umrisse gehören dem Meister an. Obwohl etwas zurückgerückt, erscheint sie bei weitem größer als die übrigen Figuren. Die Höhe, welche jetzt die sitzende Gestalt des Königs ausfüllt, hätte hingereicht, um ihn auf dem Throne stehend darzustellen, und das war vielleicht auch Holbein's ursprüngliche Absicht. Damals hätte der Meister nordischer Renaissance der loyalen Ehrerbietung und Unterthänigkeit jener wackern Londoner Zunftgenossen nicht mehr die Concession gemacht, den König, als die Hauptperson, noch ein halbmal größer als sie selbst zu schildern, der alterthümlichen Darstellungsweise gemäß. Außerdem ist der Körper des Königs schlecht und ohne Verständniß gezeichnet, die Verkürzungen sind mißglückt, die Figur geht nicht in die Tiefe, und dann verräth namentlich auch die gleichgültige und nachlässige Ausführung des Costüms, daß Holbein hier keinen Pinselstrich gethan. Wie ein plumpes, holzgeschnitztes Götzenbild sitzt der König da, das Schwert in der Rechten, den Freibrief in der Linken, die Krone auf dem Haupt, gerad' aus blickend, ohne Beziehung auf die unten knieenden Meister. Das Gesicht selbst ist weit besser, denn hier ist auf's neue der Typus von Holbeins Whitehallbild aus dem Jahre 1537 zu Grunde gelegt und ziemlich glücklich wiederholt worden.

Im ursprünglichen Zustande ist auch kaum Einer der übrigen Köpfe. Dennoch sind manche unter ihnen noch von ganz herrlichem Eindruck; so der alte Dr. John Chamber, der zur rechten Hand des Königs*) als der Vorderste kniet. Der Kopf des Dr. Butts ihm zunächst ist stark verputzt, und der des T. Alsop hinter ihnen weit schwächer. Daß diese drei Männer gesondert und zwar zur Rechten des Monarchen knien, scheint auf ihren höhern Rang zu deuten. Zu Heinrich's Linken folgen die übrigen: T. Vycary, welcher das Document in Empfang nimmt, mit ziemlich schwachen Händen; dann J. Aylef (uns schon aus den Haushaltsrechnungen bekannt**) mit einem schwarzen Käppchen bedeckt. Sein Kopf sowohl, der trotz mancher Retouchen der beste des Bildes ist, als auch die Hände und die ganze Haltung sind vortrefflich. Es folgen N. Symson, E. Harman, ein höchst lebendiges Gesicht mit einer Stumpfnase, J. Monforde, ein behäbiger Mann in mittleren Jahren, mit bartlosem, ausdrucksvollem Kopf, J. Pen, ein junger Mann von schlanker Figur. Sein Gesicht und die

*) Links vom Beschauer.

**) Vergl. S. 323.

Köpfe der beiden letzten Meister N. Alcoke und R. Ferreis sind völlig verdorben. Sie Alle knien auf einem Teppich, dessen Ausführung recht gut ist. Eine zweite Reihe mit noch sieben Köpfen, unter welchen nur zwei benannt, X. Samon und W. Tylly, ist durchgängig später; sie sind schlecht gezeichnet, so daß kein einziges Kinn richtig steht und ihr schmutzig-gelber Ton weicht von dem trotz aller Retouchen klaren und warm-bräunlichen Ton der übrigen Köpfe ab.

Für das Kunstverständniß der ehrsamen Gilde in alten Tagen legt die Art, wie man mit dem unvollendeten Werke Holbeins umging, kein sonderliches Zeugniß ab. Ein Schmierer hat es zu Ende gebracht und selbst die von Holbein behandelten Theile nicht verschont. Nur hinter dem König zeigt sich ein goldgemusterter Teppich, sonst ist der ganze Hintergrund mit roh gemalten Blumen und Früchten, welche wohl mindestens einige Jahrzehnte später entstanden sind, gefüllt. Die Namen sind in schmutziger Goldfarbe und in Buchstaben von mehreren Zoll Höhe gerade über die Gestalten fort geschrieben. Rechts oben war früher, wie eine im Surgeons College zu London bewahrte Copie aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts beweist*), ein Fenster mit der Aussicht auf einen gothischen Kirchthurm angebracht, es heißt: der alte Thurm von St. Bride's, so daß also die Verleihung im Bridewell Palace vorgegangen sein muß. Später wurde an die Stelle des Fensters eine große Lateinische Inschrift auf weißem Grunde gesetzt, welcher die ganze Haltung todtschlägt. Das Bild ist nur noch eine Ruine, in der man die Spuren Holbein's mühsam aufsuchen muß.

Zwei jener Vorsteher der Chirurgen- und Barbiergilde hat Holbein auch noch besonders gemalt, und zwar die beiden angesehensten von ihnen, Butts und Chamber, beide Leibärzte des Königs. In diesen Porträten zeigen sie ganz dieselbe Haltung, in welcher wir sie auf dem großen Bilde zu Barbershall erblicken, offenbar liegt dieselbe Aufnahme zu Grunde und es darf daher geschlossen werden, daß der Künstler gleichzeitig mit der Ausführung jenes Ceremonienbildes auch beauftragt wurde, sie einzeln für ihre eigenen Familien zu conterfeien.

Das Brustbild des Sir William Butts befand sich mit seinem Gegenstück, der Lady Butts, auf der National-Porträt-Ausstellung des Jahres 1866, beide Mr. W. H. Pole Carew gehörend. Der Kopf des

*) Vgl. Verz. d. Werke, London, Barbershall. — Diese Abweichung auch auf Baron's gegenseitigem Stich von 1736.

Mannes[1]) ist durch grobe Uebermalungen, die sich leicht entfernen ließen, entstellt, das Gesicht der Frau auch nicht ganz frei von Retouchen. Durch die Inschriften[2]) ist sein Alter auf 59, das ihrige auf 57 Jahre angegeben. Leider wissen wir Butt's Geburtsjahr nicht; auch auf seinem Grabstein zu Fulham — er starb 1545 — steht es nicht vermerkt. Sir William Butts ist mit schwarzer Mütze, dunklem Pelzwerk und goldner Kette angethan, fast im Profil und gegen rechts blickend. Bekanntlich tritt er auch in Shakspeare's Heinrich VIII. auf; in der zweiten Scene des fünften Actes ist er Zeuge davon, wie der angeklagte Bischof Cranmer genöthigt ist, vor dem Gerichtszimmer unter der Dienerschaft zu warten und zeigt dem Könige vom Fenster aus diesen befremdenden Anblick. Nicht nur seine Geltung beim Monarchen, sondern auch sein gutes Herz hat also der Dichter verewigt, und der dicke Herr mit dem starken Kinn sieht in der That eben so wohlwollend und behäbig, als fein und gescheidt aus. Seine Frau, zu deren Bildniß sich die gleich große, meisterhafte Zeichnung nach dem Leben in der Windsorsammlung befindet[3]), erscheint in einfacher Tracht, mit eckigem Englischem Kopfputz, einem pelzbesetzten Mantel, schönem „Spanisch Werk" am Kragen und Blumen auf der Brust. Sie ist das echte Bild einer würdigen Matrone aus dem höhern Bürgerstande, und ihr gefurchtes, ausdrucksvolles, fast männliches Gesicht hat der Künstler uns schlicht und energisch vor Augen geführt.

Noch bedeutender ist das Bildniß des Dr. John Chamber im Belvedere zu Wien, von welchem Waagen[4]) ausspricht, es stimme in Ausführung, Modellirung, Kühle des Gesammttons wie in den trefflichen Händen mehr als irgend ein anderes ihm von Holbein bekanntes Bild mit dessen berühmten Porträt des Morett in der Dresdner Gallerie überein. Chamber — 88 Jahr alt, nach der Inschrift, — erscheint fast im Profil, in einfachem, schwarzem Kleide mit Pelzbesatz, seine Handschuhe mit beiden Händen haltend, die schwarze Mütze tief in die Stirn gedrückt; ein würdiger Greis voll tiefen Ernstes und von festem Charakter, dessen gefurchtes Gesicht namentlich in seiner Unterpartie so durchgearbeitet ist, wie wir

---

[1]) Alte Copie in der National-Porträt-Gallerie, London.

[2]) S. Verz. d. Werke, London.

[3]) Gest. v. Hollar (P. 1553.). Der alte Herr, der ihr hier zum Seitenstücke gegeben ist (1554), ist von Butts ganz verschieden.

[4]) Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien. I. S. 170. — Das Bild ist von Hollar gestochen, Parthey. Nr. 1372. — Vgl. Verz. d. Werke, Wien.

das fast nur bei den Menschen des 16. Jahrhunderts und kaum je in der Gegenwart finden.

Dies Gemälde ist vielleicht das späteste unter denjenigen Werken, die Holbein als Bildnißmaler völlig auf seiner Höhe zeigen. Ihn, den Maler des Hofes und der Vornehmen, sehen wir zum letztenmal noch eine Persönlichkeit festhalten, welche den bürgerlichen Kreisen angehört. Das ist eben einer der größten Züge dieses großen Bildnißmalers, daß es nicht bestimmte Classen und Gattungen von Menschen sind, deren Porträte ihm vorzugsweise gelingen. Jeden Stand, jedes Alter und Geschlecht weiß Holbein in entsprechender Weise zu geben: eine würdige Matrone wie Lady Butts und jugendliche Damen wie Jane Seymour und Herzogin Christine in allem Zauber, welchen Schönheit und vornehmes Wesen verleihen; den König und die Staatsmänner, Warham, More, Cromwell, in aller Schärfe und Bedeutung ihres Charakters, aber ebenso auch den ehrsamen Bürger und einfachen Kaufmann in seiner Schreibstube, wie Gysin und andere Männer vom Stahlhofe, oder den ganz in sich selbst zurückgezogenen Denker und Gelehrten wie Erasmus, der, von der Außenwelt abgeschieden, völlig in dem aufgeht, was er schreibt und geistig producirt; endlich alle Unschuld und Anmuth des Kinderlebens in den beiden Kindern auf dem Familienbilde oder in dem prächtigen kleinen Prinzen von Wales. „Der macht Gesichter und wir blos Masken!“ rief Piazetta aus, als er die Meyersche Madonna beim Grafen Algarotti zu Venedig erblickte.*) Jeder Persönlichkeit gegenüber nimmt Holbein den Standpunkt ein, den sie selbst verlangt, und giebt ihr Alles, was ihr zukommt, so daß wir in ihrem Anschauen nur an sie selbst denken und des Künstlers, der sie vor uns hinstellte, vollkommen vergessen können.

Diese Haupteigenschaft des Bildnißmalers, die eigene Subjectivität ganz dem dargestellten Gegenstande unterzuordnen, ist nur wenigen Künstlern in ähnlichem Grade eigen. Albrecht Dürer, wie sehr er in Porträten darnach strebt, auch die kleinsten Einzelheiten festzuhalten, läßt doch die Eigenthümlichkeit seines eigenen Wesens ebenso deutlich als den Charakter des Dargestellten aus ihnen reden. Auch der Kreis der Menschen, deren Bildniß ihm gelang, war ein begrenzter. Diese Männer und Frauen sind

---

*) Algarotti, Lettere sopra pittura. VI., p. 134.

die Gestalten des kleinen, bürgerlichen Lebens, wie es in den Deutschen Reichstädten seinen Schauplatz hat, ganz in vaterländischer Art, redlich und gemüthlich, dazu derb und eckig und oft philiströs. Auch Kaiser Max, wenn von Dürer abgebildet, scheint in diesen Kreis gebannt, tritt eher als „der Bürgermeister von Augsburg", denn als der ritterliche Kaiser auf. Meister Albrecht hätte es nie vermocht, König Heinrich VIII. so hinzustellen wie Holbein, die Englischen Staatsmänner mit solchem Verständniß in der Tiefe ihres Wesens zu ergründen; ihn hätte man auch nicht senden dürfen um das Brautporträt einer schönen jungen Prinzessin zu malen. Selbst ein feiner und complicirter Charakter wie Erasmus gelang ihm nicht.

Auch den andern Malern dieser Epoche, die wir im Porträt auf das höchste bewundern, sind engere Grenzen gesteckt. Lionardo da Vinci, dessen Bildnisse denen Holbeins sonst vielfach verwandt sind, was die zart vollendende Technik wie die Feinheit der Individualisirung betrifft, fühlt sich doch eigentlich nur da durch das Porträtmalen befriedigt, wo es gilt, eigenartige Frauencharaktere darzustellen, deren geheimstem Seelenleben er zart und tiefsinnig nachspürt, die er wie ein Räthsel zu lösen sucht. Tizian wieder vermag kaum andere als vornehme Naturen zu schildern. Ist er auch aller Mittel Herr, um die Gestalten rund und lebendig erscheinen zu lassen, so ist die Wahrheit im Wiedergeben der natürlichen Erscheinung doch nie sein wirkliches Ziel; er giebt nicht den einzelnen Menschen selbst, sondern entnimmt ihm nur das Motiv zu einer freien poetischen Gestaltung in heroischem Stil, die schon durch den Farbenzauber in ein erhöhtes Dasein versetzt scheint.

So ist auch der große Porträtist des folgenden Jahrhunderts, den man mit Holbein zu vergleichen am meisten geneigt ist, weil er auf demselben Boden wirkte, der Maler lediglich der aristokratischen Kreise und in seiner Auffassung selbst aristokratisch. Van Dyck's Porträte verstehen wir dann erst völlig zu würdigen, wenn wir erfahren, wie er die Leute, die ihm saßen, nachher zur Tafel lud, um sie beim ungezwungenen, geselligen Verkehr und im anregenden Gespräch beobachten zu können. Die Abgebildeten hat er nicht sowohl in der täglichen Werkstatt ihres Wirkens und Handelns als in der Gesellschaft belauscht. Holbein schildert die Menschen wie sie sind, van Dyck wie sie sich geben. Selbst bei denen, welche die Stürme des Lebens am schwersten zu empfinden haben, läßt van Dyck sich Düsterkeit und Sorge zur leisen, interessanten Melancholie dämpfen. — Wenn Holbein einen Menschen abbildet, so denkt er an nichts als an ihn, er

isolirt ihn, er stellt ihn in rücksichtsloser, objectiver Wahrheit hin. Van Dyck dagegen kann es nicht unterlassen, nicht blos an den Abgebildeten, sondern auch an den Beschauer zu denken, den er für den Dargestellten zu gewinnen, mit Sympathie zu erfüllen sucht. Er thut darin nur, was diese Leute selbst zu thun pflegten, sobald sie vor der Welt erschienen. Hätten aber Holbeins Zeitgenossen das Gleiche für nöthig erachtet, sein Auge hätte dennoch solchen Schleier scharf durchschaut. Mögen sie mit Schmuck überladen und in festlichen Gewändern auftreten, Holbein hat sie doch recht eigentlich bei ihrer Arbeit, mitten in allen Mühen und Sorgen des thätigen Lebens gesehen. In diesen Menschen prägt sich der ganze Ernst ihrer Zeit aus, jener großartigen und bewegten Epoche, in welcher die Kämpfe ausgefochten wurden, die schon Jahrhunderte vorbereitet hatten, und für das Thun und Treiben folgender Jahrhunderte der Boden geschaffen ward.

Näher als van Dyck steht Velasquez unserm Meister, der mit ihm die Fähigkeit scharfer, unbedingter Lebenswahrheit theilt. Nichts Verschiedeneres scheint es zu geben, als die zart und emsig ausführende Behandlung in Gemälden des Deutschen Meisters und die Breite und Keckheit des Spaniers. Daß sich aber Holbein auch auf diese, wo sie ihm angebracht schien, verstand, zeigen seine Skizzen und flüchtigen Umrißzeichnungen, zeigt ein Werk, wie der Carton beim Herzog von Devonshire oder wie Holbeins Familienbild zu Basel.

Blickt man sich aber nach demjenigen unter den eigenen Zeitgenossen Holbeins um, der im Bildniß die entschiedenste Verwandtschaft mit ihm zeigt, so ist dies kein Anderer als Raffael. Auch er verbindet mit dem feinsten Geschmack die höchste individuelle Bestimmtheit, giebt, wie beim Porträt des schielenden Cardinals Inghirami zu Florenz, auch das Häßliche mit voller Aufrichtigkeit und Schärfe wieder, erhebt in seinen Porträten der Päpste das Bildniß in den Bereich des großen historischen Stils. Raffael endlich ergeht sich im Bilde Leo's X. sogar in jener vorzugsweise bei Holbein bewunderten Vollendung und bis in das Kleinste treuen Ausführung der Nebendinge, des Gebetbuchs mit Miniaturen, der Glocke auf dem Tische, der Kugel an der Stuhllehne, in der sich die ganze Umgebung spiegelt, weil ihm solches Verfahren gerade beim Darstellen dieser Persönlichkeit die richtige Stimmung zu gewähren schien. — „Die Bildnißstudien Holbeins machen dessen Verwandtschaft mit Raffael deutlicher als seine Compositionen", — sagt auch Rumohr, als der von den Zeichnungen zu Basel spricht.

Im Jahre 1543 malte Holbein nochmals sein eigenes Bildniß, wie es auf dem Miniaturbilde beim Herzog von Buccleuch zu London, zwar schwerlich im Original, doch in alter, vielleicht gleichzeitiger Copie erscheint, und dasselbe ist auch in den Stichen Vorsterman's und Hollar's, in beiden aber von der Gegenseite zu sehen. Schon bei Mander und Sandrart ist von einem solchen Porträt die Rede. Die Jahrzahl läßt sich auf dem Miniaturbilde deutlich erkennen, von der Altersangabe sieht man dagegen nur noch die erste Ziffer 4 ...*). Im ersten Bande äußerten wir bei der Erwähnung von Wenzel Hollars Stich einige Bedenken, ob das wirklich Holbeins Porträt sei, doch von diesen Zweifel sind wir jetzt zurückgekommen. Wenn man das Gesicht studirt und mit dem jugendlichen Bildniß im Baseler Museum vergleicht, wird man trotz des Unterschiedes der Jahre die Uebereinstimmung der Formen wahrnehmen. Die Aehnlichkeit zeigt sich auch im Ausdruck der Augen, aus welchen das bestimmt Beobachtende, das ruhig Selbstgewisse des Mannes redet. Das stark vortretende runde Kinn, das im Baseler Porträt und schon beim Kopf des Vierzehnjährigen zu Berlin in die Augen fällt, ist von einem kurzen, krausen Vollbart umwachsen. Holbein erscheint im einfachen schwarzen Hauskleide und in einem runden, anschließenden Käppchen von gleicher Farbe; man erblickt beide Hände, von denen die rechte den Griffel hält. So sah der Meister um die Zeit aus, da er am Ziele seines Wirkens stand.

*) Ueber die Bezeichnung des Miniaturbildes wie der Stiche und deren Verhältniß zur Frage des Geburtsjahres, vgl. den angehängten Excurs über „die Bildnisse der beiden Hans Holbein". Verzeichniß der Werke, IV.

XV.

Holbeins Ende. — Die Pest in London. — Des Meisters Testament. — Dürers Tod und derjenige Holbeins. — Holbein und Dürer verglichen. — Angebliche und wirkliche Nachfolger Holbeins. — Christoph Amberger. — Zustand der Deutschen Kunst bei Holbeins Ableben. — Weiterer Verlauf der Renaissance in Deutschland. — Schluß.



ft schon während der Regierungszeit Heinrichs VIII. hatten verheerende Seuchen in London geherrscht, die heftigste aber fand zu Michaelis 1543 statt. „Dies Jahr war in London ein großes Sterben an der Pestilenz", berichten die Chroniken von Hall und Stow.*) Nach den fortwährenden Kriegen mit Schottland und der eben ausgebrochenen Fehde mit Frankreich kam diese neue Geißel über das Volk. Holbein hatte die Schrecken der Pest wiederholt, auch schon in seiner Heimath, erlebt, Schrecken, denen gegenüber damals jede menschliche Kunst und Vorsicht vergeblich schien. Wie sie der Anfang des Decamerone schildert, so kehrten sie auch im 16. Jahrhundert überall wieder. Vom Kranken zu dem Gesunden flog das Gift der Seuche, „wie das Feuer sich den trocknen oder fetten Sachen mittheilt, denen es sich nähert." Da saßen die Leute des Mittags in voller Gesundheit bei Tafel und lagen am selben Abend entseelt. Selten überlebte ein Kranker den dritten Tag; die Aerzte wußten nicht Hülfe und Rath. Und seinen Gipfel erreichte der allgemeine Jammer dadurch, daß sich jedes

---

*) Stow: „And a great death of pestilence was at London, and therefore Michelmas terme was adiorned to Saint Albons." — Hall: „Thys yeare was in London a great death of the pestilence, and therefore Mighelmas terme was adiourdned to saint Albones, and there was it kept to the ende."

Band der menschlichen Gesellschaft löste. Die Gefühle der Pflicht und der Liebe wurden durch die Todesangst betäubt, die Erkrankten von ihren Freunden und nächsten Verwandten geflohen, so daß sie ohne Beistand und Pflege verkamen. Es fehlten Menschenhände, um die Städte rein zu halten, die Leichen aus den Straßen zu entfernen, die Todten zu begraben. Die geweihte Erde war zu eng, um die Masse der Gestorbenen zu empfangen, die man gewöhnlich ohne Sang und Klang, ohne Geleit zur Ruhe trug, und die unterschiedslos in große Gruben geworfen wurden, schichtweise übereinander bis zum Rande. Wer es konnte, floh den Ort, über welchen dies Unglück ausgebrochen war, die Dagebliebenen aber suchten in Buße und Andachtsübungen Zuflucht, oder betäubten sich mit Schwelgerei und wilder Lustigkeit, um den Gedanken an das gegenwärtige Elend zu entgehen.

Als gerade die Seuche des Jahres 1543 ihren Höhepunkt erreicht hatte, starb Hans Holbein, und so hat ohne Zweifel Carel van Mander Recht, wenn er berichtet, der Meister sei an der Pest gestorben*), mag er sich auch in der Zeit seines Todes gewaltig irren und denselben in das Jahr 1554 setzen, in welchem gar keine Pest in London war. Das Testament des Malers, 1861 durch Mr. Black in den Archiven der St. Paulskathedrale entdeckt, macht es durch seine hastige und formlose Abfassung ebenfalls wahrscheinlich, daß es von einem Pestkranken herrühre.

Es lautet so:**)

„Im Namen Gottes des Vaters, Sohnes und heiligen Geistes thue ich, John Holbein, Diener seiner Majestät des Königs, zu wissen, dies mein Testament und letzten Willen, daß alle meine Habe verkauft soll werden und auch mein Pferd, und ich will, daß meine Schulden bezahlt werden sollen, nämlich zuerst an Mr. Anthony, des Königs Diener, von Greenwich, im Betrage von zehn Pfund dreizehn Schilling und sieben Pence Sterling. Und ferner will ich, daß er befriedigt werden soll für alle andern Dinge zwischen ihm und mir. Item, ich schulde Mr. John of Anwarpe, Goldschmied, sechs Pfund Sterling, die, so will ich, ihm auch bezahlt werden sollen mit der ersten Schuld.***)

*) Iselin sagt, er starb am Englischen Schweiß. In Holbeins Heimath mochte die Nachricht von seinem Tode durch eine Epidemie gelangt sein, und da dachte man an diejenige, welche in England vorzugsweise heimisch war.

**) Vgl. Beilage VIII.

***) Oder „sobald als möglich"? — with the fyrste.

Item, ich vermache für den Unterhalt meiner zwei Kinder, die in Pflege sind, für jeden Monat sieben Schilling und sechs Pence Sterling. Zum Zeugniß dessen habe ich besiegelt und besiegelt dies mein Testament den 7. Tag Octobers, im Jahr unsers Herrn 1543. Zeugen: Anthony Snecher, Waffenschmied, Mr. John of Anwarpe, Goldschmied, vorgenannt, Ulrich Obynger, Kaufmann, und Harry Maynert, Maler."

Darunter steht in lateinischer Sprache folgende Bestätigung:

„Den 29. November in vorgesagtem Jahr des Herrn erschien Johannes Anwarpe, zum Vollstrecker ernannt im Testament oder letzten Willen des neulich in der Pfarrei St. Andrew Underhafte verstorbenen Johannes alias Hans Holbein, vor Mr. John Croke, General-Commissar, und entsagte aller Vollstreckung solchen Testaments, welche Absage der Herr zuließ und darauf die Verwaltung des Nachlasses dem vorgenannten Johann Anwarpe als Geschworenen übertrug, was auch gleichermaßen von ihm eingegangen und angenommen wurde. Des Rechts Jedwedes unbeschadet. Dat. u. s. w."

Holbene. — Den 29. besagten Monats ward die Nachlaß-Verwaltung des Johannes, alias Hans Holbene, in der Pfarrei S. Andrew Undershaft kürzlich ab intestato verstorben, dem Johann Anwarpe als Geschworenen übertragen und dies von ihm eingegangen und angenommen. Des Rechts jedwedes unbeschadet. Besagten Tag des Monats u. s. w."

Bei der Herausgabe dieses Documentes, welches feststellt, daß Holbein zwischen dem 7. October und 29. November 1543, elf Jahre früher als man bis dahin glaubte, starb, fanden es die Englischen Forscher, die jenes publicirten*), für erforderlich, eine genaue Beweisführung zu liefern, daß dieser Hans Holbein, Diener des Königs, kein Anderer als der große Maler sein könne. Diese Beweise noch zu wiederholen ist jetzt völlig überflüssig, denn seitdem hat auch Herr His-Heusler jenes auf Holbeins Sohn Philipp bezügliche Sendschreiben des Baseler Raths aus dem Jahre 1545 entdeckt, in welchem von „weiland Hansen Holbein seligen, seinem Vater, unserm Bürger", die Rede ist**).

Die Testamentszeugen waren sämmtlich oder größtentheils Landsleute des Malers. Den Goldschmied Hans von Antwerpen und seine Be-

---

*) Mr. Franks Archaeologia vol. XXXIX.

**) Beiträge zur vaterländischen Geschichte. Basel, Bd. VIII. — Auch in Bd. I. dieses Buches, S. 314 f. und Beilagen S. 374 f.

ziehungen zu Holbein kennen wir schon*), der Kaufmann Ulrich Obynger ist seinem Namen nach sicher ein Deutscher und gehörte wahrscheinlich dem Stahlhofe an; der Maler Harry Maynert trägt gleichfalls einen Deutsch oder Niederländisch klingenden Familiennamen. Ueber Anthony Snecher konnten die Englischen Forscher nichts auffinden, doch klingt auch sein Name ausländisch und er mag, nach der Vermuthung von Mr. Franks, einer jener „Deutschen Waffenschmiede zu Greenwich“ gewesen sein, deren Monatsgehalt unter dieser Bezeichnung, ohne daß ein besonderer Name genannt wird, in den königlichen Haushaltsrechnungen vermerkt steht. Er ist wahrscheinlich mit Holbeins Hauptgläubiger, „M. Anthony des Königs Diener von Greenwich“, der im Testament selbst genannt wird identisch**). Und es ist recht bezeichnend, daß wir hier an Holbeins Todtenbette einen Waffenschmied wie einen Goldschmied finden, für deren Kunst unser Meister so zahlreiche Entwürfe gemacht hat.

Im Testament ist kein Vollstrecker ausdrücklich genannt, dennoch tritt Hans von Antwerpen am 29. November als solcher auf. Mr. Franks theilt den Bescheid eines befreundeten Englischen Juristen mit, daß auch die stillschweigende Ernennung des Testamentvollstreckers gesetzlich zulässig gewesen sei. Allerdings ist es alsdann zu verwundern, daß nicht der an erster Stelle genannte Zeuge, sondern der zweite als solcher auftritt. Aber vielleicht war in dieser Pestzeit auch der erste Zeuge unterdeß gestorben, obwohl darüber nichts bemerkt ist. Wenn Hans von Antwerpen sich weigerte, Testamentsexecutor zu werden, so mochte seine Absicht sein, dadurch sich vor gewissen Verpflichtungen zu wahren, die ihn als Vollstrecker, aber nicht als bloßen Administrator der Verlassenschaft, hätten treffen können.

Glänzend ist das Bild nicht, welches dies Testament von den äußeren Umständen des großen Malers gewährt. Er nennt nicht mehr sein eigen, als ein Pferd und einige Habe, deren Erlös bestimmt ist, seine Schulden zu bezahlen und ein sehr bescheidenes Monatsgeld für zwei Kinder abzuwerfen — offenbar uneheliche, wenn man nicht zu gesuchten Erklärungen seine Zuflucht nehmen will. Der Familie in der Schweiz, des Sohnes in Paris geschieht keine Erwähnung; für die Angehörigen war ja bereits durch

*) S. 208.

**) So urtheilt auch Herr His-Heusler (Beiträge VIII). Die Englischen Forscher stellen andere Vermuthungen auf, wie uns aber scheint, völlig überflüssigerweise, da für obige Annahme schon der Zusatz „of Grenwiche“ spricht.

Sigmund Holbeins Erbschaft gesorgt. Wozu sein wackrer Oheim zu Bern, in einfach-bürgerlicher und handwerkmäßiger Ausübung des Malerberufs gelangt war, ein kleines wohleingerichtetes Besitzthum aus den Ersparnissen seiner Arbeit zu erwerben, das hatte ein Mann wie Hans Holbein, seit Jahren unbestritten der größte Meister des Nordens, nicht erreicht. Wie entschieden auch jene von Patin aufgebrachten Märchen über ein wüstes Leben des Malers zurückzuweisen sind, in besonders geordneten Verhältnissen ist Holbein sicher nie gewesen, was außer diesen Schulden auch die wiederholten Vorausbezahlungen seines Gehaltes beweisen. Seine Bedürfnisse und sein Auftreten mochten ganz anders sein, als das der zünftigen Meister in der Heimat. Iselin's Worte zeigen, daß er gern in stattlicher Kleidung einherging und daß er schon von jeher einen Trunk Wein nicht verschmäht hatte. Er hielt sich ein Pferd, wie ja auch Lionardo da Vinci keine größere Liebhaberei als Pferde kannte, und hatte, wenngleich unermüdlich in der Arbeit, doch auch die Liebe genossen und sich des Lebens gefreut.

Mehr als fünfzehn Jahre waren seit dem Tode Albrecht Dürers vergangen. In der lieben alten Heimatstadt, an der Seite der Gattin, in dem Hause, welches die Stätte seines ganzen reichen und emsigen Wirkens gewesen war, hatte diesen sein Ende erreicht. In angestrengter Arbeit war er früh gealtert und abgemagert. Frau Agnes hatte ihn in der letzten Zeit kaum mehr unter die Leute gehen lassen, wie Pirkheimer ihr Schuld giebt; Dürer selbst hat sich nie über sie beklagt. Wenn er auch noch nicht hoch betagt war, so hatte er doch längst sein Haus bestellt, die Bilder der vier Apostel hatte er vor mehr als einem Jahre vollendet und seiner Vaterstadt wie ein heiliges Vermächtniß, in dem er nochmals aussprach, was er am tiefsten fühlte, geschenkt. Auch an alle irdische Rücksichten war gedacht worden, Hab und Gut befand sich in geordnetem Zustande, was er der Frau zurückließ, war an 6000 Gulden werth, durch emsige Thätigkeit gespart. Theoretische und wissenschaftliche Arbeiten beschäftigten ihn jetzt am meisten, als er aber die Augen schloß, stand auf der Staffelei „Ein Saluator So Albrecht Dürer nit gar ausgemachtt*)". Das schöne Haar, die durchsichtige Krystallkugel in der Hand, das leuchtende Blau und Roth

*) Wilibald Imhof's Verzeichniß. A. v. Eye. Leben und Wirken Albrecht Dürers. — Das Bild, unter Ausschuß aus dem Besitz der Haller'schen Familie versteigert, und unter späterer Uebermalung entdeckt, ist jetzt bei Herrn Maler Reichard in München.

von Mantel und Kleid, Alles war vollendet, nur das Antlitz noch nicht, als hätte der Meister hier gezögert, weil er sich nicht genug thun konnte im Streben, den Inbegriff aller Milde und Erhabenheit in die Züge dessen zu legen, den er sein Lebenlang so oft gemalt. Als Dürer daran arbeitete, mag es ihm wie ein Gottesdienst gewesen sein. Und als in der Charwoche des Jahres 1528 das treuste Deutsche Herz zu schlagen aufhörte, da mochte die Frühlingssonne so freundlich wie stets in das Zimmer scheinen und die runden Scheiben an die Wand malen, wie wir das auf Dürers Kupferstich des heiligen Hieronymus sehen; das mannigfache Geräth mochte blank und sauber an seinem Platz stehen und ein stiller, häuslicher Frieden über Alles gebreitet sein.

Holbein dagegen starb fern vom Vaterland und von den Seinen. Plötzlich, unvermuthet, unbarmherzig trat der Würger Tod ihn an, wie er ihn selbst in seiner Holzschnittfolge geschildert hatte. Kaum blieb ihm die Frist, in wenigen abgerissenen Worten seine letztwilligen Verfügungen zu treffen. Im blühendsten Mannesalter raffte ihn die Seuche hin und eine Fülle von Plänen und Hoffnungen ward mit ihm begraben. Und während noch heute die einfache Grabplatte auf dem Nürnberger Johanniskirchhof mit der Inschrift: „Was an Albrecht Dürer sterblich war, liegt unter diesem Stein" ein Wallfahrtziel für die Freunde Deutscher Kunst ist, konnte schon ein Jahrhundert nach Holbeins Ende der Earl of Arundel die Stelle nicht ausfindig machen, an welcher der Meister ruhte, den er über Alle schätzte und dem er ein Denkmal zu errichten gewillt war.

Das Ende der beiden größten Deutschen Künstler ist ebenso verschieden als ihr ganzes Leben es war. Oefter im Laufe unserer Darstellung haben wir Dürer mit Holbein verglichen, meist zu dem Ende, um zu zeigen, wie Holbein den Meister von Nürnberg in formaler Hinsicht übertrifft. Um Holbeins Eigenthümlichkeit in klares Licht zu setzen, war das dienlich; kein verständnißvoller Leser wird es als eine Unterschätzung Dürers empfunden haben. Er und Holbein stehen überhaupt nicht so da, daß sie in irgend einer Beziehung rivalisirten, sondern sie ergänzen sich gegenseitig und die Thätigkeit des Einen greift in die des Andern ein.

In einer Beziehung zunächst kann man Holbein und Dürer nicht messen. Dürers Größe wie seine Wirksamkeit gehören nicht dem künstlerischen Gebiet allein an. Zu dem was er in allen möglichen Techniken bildet und schafft, kommen seine theoretischen Arbeiten und schriftstellerischen Leistungen hinzu. Auch in Worten versteht er sich auszusprechen; einzelne

Aeußerungen und Briefe Dürers lassen uns Einblicke in die Tiefe seines Wesens thun, während Holbein nie das Bedürfniß gefühlt zu haben scheint, sich anders als durch die Mittel seiner Kunst zu äußern, und seine Handschrift, mochte er noch so lange von Familie und Vaterland entfernt leben, uns nur in wenigen abgebrochenen Bemerkungen auf seinen Skizzen und Zeichnungen bewahrt ist. Holbeins Leben und sein Schaffen decken sich vollständig, bei Dürer dagegen tritt der ganze Mensch hervor wie vielleicht bei keiner andern Gestalt in der Kunstgeschichte. Nicht blos seiner Kunst halb, sondern um seiner ganzen Persönlichkeit willen ehren und lieben ihn Kaiser Max und Friedrich der Weise, Pirkheimer und Erasmus, Luther und Melanchthon, wird ihm von seinen Zeitgenossen eine fast beispiellose Schätzung zu Theil. Das ist an ihm das Große und Wesentliche, daß er die Bewegungen und Kämpfe seiner Zeit in sich durchlebt, und daß in dieser Hinsicht Mensch und Künstler bei ihm eins sind. Jenen drei Richtungen, deren Zusammentreffen in Deutschland den großen geschichtlichen Umschwung durchsetzte, der volksthümlichen, der humanistischen und der freireligiösen giebt er sich gleichmäßig hin, und wie Luther durch Vereinigung dieser Elemente zu seiner That befähigt wurde, so wird auch Albrecht Dürer dadurch zum Reformator der Deutschen Kunst.

Denn als solcher wird er der Nachwelt immer vor Augen stehen. Wir nannten Holbein gleich Anfangs den eigentlichen Maler der Deutschen Renaissance. Damit war keineswegs gesagt, daß Dürer noch dem Mittelalter angehöre. Was die wesentliche Aufgabe der Neuzeit war, das vollbringt keiner entschiedener als er; den persönlichen Geist läßt er sich geltend machen, welcher alle Fesseln der Ueberlieferung sprengend, sich allein den Weg weist und das Maß setzt. Aber seiner Individualität entspricht es nicht, nach Art der Italiener in der Freude an der heitern Welt der Erscheinungen aufzugehen und die Schönheit der Form zu erfassen. Die Macht seiner Persönlichkeit bringt er vorzugsweise im Gedanken zum Ausdruck. Begabt mit einer Erfindungskraft, wie sie vielleicht nie ein Künstler besaß, weiß er ganz neue Vorstellungskreise zu erobern. Das Gewaltige und Erschütternde, das Launige und Heitre, das Trauliche und Gemüthvolle, das Wunderbare wie das Alltägliche finden gleichmäßig Raum. In seinen Bildern ist das ganze vaterländische Leben jener Zeit verkörpert, dessen Gestalten niemand verstehen kann, der sie nicht aus Dürers Darstellungen kennt. Doch selbst was sich jeder bildlichen Wiedergabe zu entziehen scheint, bannt er in den Bereich

seiner Kunst; die dunkelsten Räthsel des Geistes sucht er zu lösen, die heftigsten Kämpfe der Seele auszusprechen, wie er bezeichnend genug seine Laufbahn mit den Bildern aus der Offenbarung Johannis beginnt.

An Dürer aber, wie Hotho*) sagt, scheint Prospero's Drohung, den Ariel in den Spalt einer knorrigen Eiche zu klemmen, vollzogen. Dürer, wie jüngst ein anderer Schriftsteller aussprach**), war der Prometheus, der das himmlische Feuer in die ruhigen, gewöhnlichen, philisterhaften Menschen brachte, wie das kleinbürgerliche, beschränkte Leben in Vaterland und Vaterstadt sie ihm vor Augen führte und die Kunst, die er vorfand, sie schuf. Lange Zeit ist bei ihm von Linienschönheit, von Veredelung der Körperformen und Gewandmotive keine Spur. Einerseits giebt sich der nordische Naturalismus kund, andererseits die Geschmackszerfahrenheit der spätgothischen Verfallszeit, die ihn das Krause und Seltsame, das Derbe und Verzwickte in den Erscheinungen mit Vorliebe aufsuchen läßt. Doch was Dürers Werke an Schönheit vermissen lassen, das gewähren sie an Ausdruck, und für seine Darstellungsweise findet er die gemäße Technik in Kupferstich und Holzschnitt, in denen sich weniger eine sinnengefällige Schönheit als der Reichthum der Erfindung und die Macht des Gedankens offenbaren können. Alle formalen Mängel werden reichlich aufgewogen durch die gesteigerte geistige Bedeutung und die unvergleichliche Popularität seiner Kunst. Nichts ist haltloser und unrichtiger als jene oft wiederholten Klagen, durch die gedrückten Verhältnisse seiner Heimat sei Dürer in seiner freieren Entwickelung gehemmt worden. Wenn er den Glanz des auswärtigen Künstlerlebens kennen lernte und doch nicht die günstigen Bedingungen annahm, die man ihm in Venedig und später in Antwerpen bot, so wußte er, was er that, er kannte den Boden, auf dem er wurzelte. Sein durchaus Deutsches Wesen bedingt ebensosehr die Größe wie die Grenzen seiner Kunst.

Dieser Grenzen war er sich selbst vollkommen bewußt. Es erwacht bei ihm das Streben nach Läuterung der Form, seine Reise nach Venedig

*) Dürer-Album, Berlin G. Schauer.

**) J. Falke, Geschichte des modernen Geschmacks, Leipzig, 1866. S. 105. Für Dürers Würdigung sind außerdem noch zwei ganz neue Schriften maßgebend: A. v. Zahn, Dürers Kunstlehre und sein Verhältniß zur Renaissance, Leipzig, 1866; A. Springer, der altdeutsche Holzschnitt und Kupferstich (Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, Bonn 1867).

bleibt nicht ohne Einfluß, er zuerst schafft die theoretische Grundlage für die Principien der Renaissance. Seine eigenen bunten, vielgestaltigen Bilder, einst seine Freude, genügen ihm in späteren Jahren nicht mehr, wie Melanchthon nach Dürers eigenen Worten erzählt*). Er erkennt, daß die Einfachheit der Natur die höchste Zier der Kunst sei und seufzt ob seiner Schwachheit, daß er jetzt nicht mehr das Ziel erreichen könne, welches am Schluß seines Lebens ihm klar vor Augen stand. Endlich näherte er diesem Ziele sich wenigstens in einem Werke, den vier Aposteln, in denen er zwar nicht die vollendete Formenschönheit, wohl aber die ungetrübte, schlichte Größe des Stils gewinnt.

Wo seine Arbeit aufhörte, setzte Holbeins Thätigkeit ein. Er führte practisch durch, was Dürer theoretisch erkannte, ihm war vom Anfang eigen, was Dürer nur im letzten Werk und auch da nur annähernd erreichte: der freie Sinn für die Schönheit der Form. Nicht der Einfluß Italiens, ob auch später fördernde Einwirkungen von dorther hinzutreten, ist es, der Holbein diese Bahn führt, sondern selbständig vom Wege der nordischen Kunst und ihrem Realismus gelangt er dazu. Seit Hubert van Eyck ist Holbein der Erste, dessen Blick im Anschauen der Natur nicht durch die bizarre Geschmacklosigkeit der gothischen Verfallsperiode getrübt wird. Er sieht die Dinge wirklich, wie sie sind, eine Eigenschaft, die er, in wunderbar früher Entwickelung, fast schon als Kind besaß, damals mit Bildnissen beginnend, wie er mit Bildnissen schloß. Die äußersten Consequenzen des Realismus scheut Holbein nicht, den Aussatz der Armen und Elenden zu den Füßen seiner heiligen Elisabeth stellt er mit medicinischer Treue dar, als Christus im Grabe malt er einen Leichnam, bei dem schon die Todtenstarre eingetreten ist, nach der Wirklichkeit; sein eigenes Kind, mag es gleich keineswegs schön sein, bildet er als Christkind auf den Armen der Meyer'schen Madonna oder als kleinen Liebesgott ab. Bis in den kleinsten Zug und in die feinsten Regungen giebt er die Natur und bringt die realistische Richtung zur höchsten Vollendung, deren sie fähig ist.

Trotzdem bleibt der Realismus nicht Holbeins letztes und höchstes Ziel, und selbst seine großartige Bedeutung als Porträtmaler, nach der man ihn lange allein zu schätzen wußte, beruht nicht auf diesem Grunde allein. Sein Auge ist so organisirt, daß es, wie die alten Niederländer, alles Einzelne in der Natur mit voller Schärfe erkennt. Gleichzeitig aber

*) Mel. Ep. L. I. S. 100. Brief an Georg von Anhalt.

versteht er auch, was jene nicht verstanden, nämlich einen Schritt zurückzutreten und das was er darstellt nicht nur im Einzelnen sondern auch als Ganzes zu sehen. So giebt es für ihn eine höhere Wahrheit als jene, welche in unbedingter Wiedergabe der einzelnen Erscheinungen besteht, er erkennt die allgemeinen Gesetze, welche diesen zu Grund liegen und überschreitet die Kluft, welche sonst in der nordischen Kunst zwischen dem Charakteristischen und dem Schönen liegt. Dasselbe Elisabethbild, das die naturalistische Schilderung der fürchterlichsten Krankheit enthält, offenbart in Gestalt und Antlitz der Heiligen höchste ideale Schönheit. Völlig individuell und doch zum Ideal verklärt erscheint auch die Mutter Gottes im berühmten Madonnenbilde zu Dresden. Ebenda und in jenem neuentdeckten Madonnenbilde zu Solothurn*) ist eine Abwägung der Massen, eine Linienschönheit der Composition, wie sie außerhalb Italiens noch nicht existirt hatte. Ohne so tiefgehende theoretische Studien gemacht zu haben wie Dürer, ohne zum Beispiel etwas von Anatomie zu verstehen, eignet sich Holbein rein durch sein künstlerisches Auge die Stilgesetze, den Linienschwung, die Formbehandlung an, wie die Italienische Renaissance sie entwickelt hatte. Die derben gedrungenen Gestalten seiner früheren Werke machen edlen, schlanken Bildungen Platz. Der formalen Meisterschaft gesellt sich von Anfang die Schönheit der Farbe. Während Dürer dieselbe nur als eine bunte, glitzende Zuthat behandelt, die den Augen gefällt, sind Holbeins Gemälde sofort coloristisch gedacht.

Wie er sich eine Stätte seines Wirkens im Auslande sucht, als sie ihm daheim nicht gewährt wird, so nimmt er auch fremde Bildungselemente, wo er sie findet, auf. Er versteht es, wirklichen Vortheil aus dem Studium der Italienischen Kunst zu ziehen, deren Einwirkungen Deutschen und Niederländischen Künstlern der Zeit zum Unheil ausschlugen; während diese äußerlich nachahmen statt nur zu lernen, ist sein eigner Charakter stark genug, um das Fremde wahrhaft verarbeiten zu können. Er stellt sich zur Italienischen Renaissance wie sich diese zur Antike stellte. Was er an deren Schöpfungen erblickt, soll ihm nicht die Natur ersetzen und statt ihrer zum Vorbild dienen, sondern ergänzt ihm die Natur und hilft ihm sie klarer und reiner zu sehen. Er handelt nach derselben Ueberzeugung, welche Dürer so schön in Worte faßte*): „Gehe nicht von der Natur in deinem Gut-

*) Vgl. den Bericht nach dem Vorwort.

*) Proportionswerk III. T. 3 b. — Citirt von Zahn. S. 84.

dünken, daß du wollest meinen, das besser von dir selbst zu finden. Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie."

Diese ergänzende Stellung Holbeins zu Dürer werden wir ebenfalls gewahr, wenn wir seine Werke nach ihrem Gedankeninhalt ansehen; aber in dieser Hinsicht steht er nur an zweiter Stelle neben dem bahnbrechenden Dürer, während er in formaler Beziehung zuerst schöpferisch die neuen Pfade geht. Nach der Seite des Gedankens und der Erfindung hin bewegt er sich auf dem Boden, den Dürer für die vaterländische Kunst überhaupt erst geschaffen hat. Dennoch ist seine Unabhängigkeit von diesem Meister, der auf die Deutschen Zeitgenossen sonst so zwingenden Einfluß übt, erstaunlich. Manche Seiten, welche Dürer fehlen, bildet er aus. Ist Meister Albrecht in bunter, episodenreicher epischer Erzählung unerreichbar, so weiß Meister Hans dafür das ausgesprochen Dramatische schlagender und zugespitzter zu geben. Neben dem humoristischen Ton schlägt er auch den satirischen, welcher Dürer fremd war, an. Bleibt ihm das Gebiet des Grandios-Phantastischen, Uebermenschlichen, Unfaßbaren, welches Dürer zu Gestaltungen lockt, verschlossen, so steht ihm deshalb nicht minder das Gewaltige und Dämonische, wie in den Todesbildern, zu Gebote, aber er übersteigt darin nie die Grenzen des Malerischen, um sich in Phantasien, die nur der Dichter zum Ausdruck bringen kann, zu ergehen. Während bei Dürer manches Absonderliche und Verzwickte der Form eben aus jenem Ueberströmen von Gedanken und Phantasie, die sich nicht zu lassen wissen, entspringt, ist bei Holbein nie ein Zwiespalt zwischen Gedanken und Form, zwischen Wollen und Können, zwischen dem Drang der Phantasie und den Mitteln der Natur. Inhalt und Erscheinung stehen in reiner Harmonie.

Auch Holbeins Schöpfungen endlich wachsen aus dem Boden ihrer Zeit heraus, verkünden was diese bewegt und erfüllt. Namentlich in jenen zahllosen Erfindungen für den Holzschnitt, die echt volksthümlich-Deutsche Technik, nimmt er an den mannigfachen Bestrebungen der humanistischen Literatur, an den Leidenschaften und Kämpfen auf politischem und religiösem Gebiete theil, wird zum Herold der Reformation, indem er zwar nicht wie Dürer eine positive persönliche Glaubensüberzeugung ausspricht, aber desto entschiedener in negativer Weise mit schneidender Ironie und scharfer Satire für ihre Sache streitet. Dennoch ist ihm dies keineswegs das höchste künstlerische Ziel; sondern die ganze Herrlichkeit seiner Gestaltungskraft

wendet er an freie Schöpfungen idealen Inhalts und Stils, für deren Wirkung es keine zeitlichen Bedingungen und nationalen Schranken giebt. So ist seine Kunst eine solche, die — nach den Worten eines heutigen Dichters — nicht blos das verkündet, was die Epoche besitzt, sondern auch ahnend hervorbringt, was ihr fehlt.

Von den beiden Meistern ist also Dürer größer als Genius überhaupt, Holbein dagegen überlegen als Künstler oder, noch genauer, als Maler. Was Dürer schafft, ist die höchste künstlerische Offenbarung des specifisch Deutschen Geistes, Holbein dagegen setzt die Kunst des Vaterlandes in Einklang mit der großen modernen Kunstentwickelung überhaupt.

Während Albrecht Dürer nicht nur auf die Kunst in allen Gegenden Deutschlands einen unberechenbaren Einfluß übte, sondern auch eine große Anzahl von Schülern bildete, die seine Richtung weiter führten, kann von einer Schule Holbeins in keiner Weise die Rede sein. Wohl bringt die Süddeutsche und Schweizer Bildnißmalerei zahlreiche Arbeiten hervor, die Verwandtschaft zu Holbeins Stil verrathen, doch läßt sich von keinem einzigen bedeutenderen Künstler der folgenden Epoche nachweisen, daß er bei Holbein gelernt. Sehr mit Unrecht ist dies wiederholt von einigen Künstlern der Schweiz wie Nicolaus Manuel von Bern und Hans Asper von Zürich behauptet worden. Ersterer, älter als Holbein, hatte eher einigen Einfluß auf ihn, und der zweite, ein tüchtiger Bildnißmaler, derb und schwerfällig in der Form, wenn auch trefflich im Colorit, bleibt vom Geschmack des großen Baseler Meisters völlig unberührt. Muthmaßlich nennt Sandrart einen Süddeutschen Künstler als Holbeins Schüler: Christoph Amberger, der später in Augsburg lebt. Mit Recht weist er darauf hin, daß dieser „in seiner Manier zu malen, absonderlich im Contrafäten, dem berühmten Künstler Holbein gefolgt", und bemerkt dazu, daß er in Basels Nähe, nämlich um Straßburg herum, viel gethan habe. Wahrscheinlicher ist wohl, daß Amberger ein Schüler von Hans Burgkmair zu Augsburg war, mit dessen Stil der seinige eine unleugbare Verwandtschaft zeigt, doch hat er dann jedenfalls auch Holbeins Werke studirt, sowie directe Einwirkungen von Italien, namentlich von Venedig und der Lombardei her erfahren. Oft versteht er es, den Deutschen Charakter mit dieser modernen Manier trefflich zu vermählen, wie in dem coloristisch meisterhaften und fein gezeichneten Altar von 1554 im Augsburger Dom: die heilige

Jungfrau, von musicirenden Engeln und den Schutzpatronen Augsburgs umgeben, eine Schöpfung, die zu den edelsten Werken Deutscher Malerei zählt. Manchmal aber, wie im Bilde der klugen und thörigten Jungfrauen in St. Anna zu Augsburg, von 1560, wird auch er, wie seine meisten Zeitgenossen, durch mißverstandene Nachahmung der Italiener dem Manierismus in die Arme getrieben. Besser könnten wir ihn würdigen, wären jene Arbeiten, die Sandrart am meisten preist und welche, der Zeitrichtung nach, einer damaligen Künstlernatur weit mehr entsprechen mußten, als eigentliche Kirchengemälde, bis auf uns gekommen: die „sinnreichen Inventionen und Historien", die er auswendig an Augsburger Behausungen gemalt, und die zwölf großen Temperabilder auf Leinwand aus der Geschichte des Joseph in Aegypten, welchen Sandrart bereits mit Schmerz den Untergang drohen sah. Wahrhaft auf Holbein'schem Boden mochte sich der Künstler bewegen, wenn er solche Darstellungen aus der Bibel, namentlich dem Alten Testament, von ihrer einfach-menschlichen Seite auffaßte und rein als Geschichten schilderte „mit ungemeinem Verstand und Wahrheit, auch Ausbildung der Affecten, Passionen, Begierden, Anmuthungen, sammt allen umständigen Seltsamkeiten von Thieren, Gebäuden, Landschaften und Anderem, überaus meisterhaft gefertigt und ersonnen, also, daß dergleichen weder von Teutschen noch Andern jemalen an das Licht gebracht worden." Solche Berichte mögen uns erinnern, nicht zu vorschnell an jene allgemeine künstlerische Versunkenheit Deutschlands im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts, von der gewöhnlich gesprochen wird, zu glauben. Viel des Herrlichsten ist zu Grunde gegangen, doch auch das Uebriggebliebene bietet Stoff genug zu einer bessern Würdigung dieser Epoche. Was für ein Meister Amberger war, verkündigen namentlich seine Porträte. Der Kopf Sebastian Münsters im Museum zu Berlin steht unter den höchsten Leistungen der Bildnißmalerei aller Zeiten da und weicht kaum den eigenen Werken Holbeins, auf dessen Namen auch Ambergers Arbeiten häufig getauft sind*).

In England scheint Holbein ganz isolirt gestanden, ohne jeden Schüler oder Gehülfen gearbeitet zu haben. Seine künstlerische Richtung fand hier nicht die mindeste Nachfolge. Die besten Leistungen der Porträtmalerei in den letzten Jahren Heinrichs VIII. und unter Edward VI. sind mit Bestimmtheit Niederländischen Meistern beizumessen, und so behaupten dann

*) Zum Beispiel die Porträte in der Sammlung der Alterthümer zu Stuttgart und im Maximilians-Museum zu Augsburg. Vgl. Verz. d. Werke.

unter der katholischen Marie Antonis Moor und der Antwerpner Joas van Cleve das Feld. Daß Holbein in seiner reifsten Zeit, als sein Stil zur höchsten Vollendung gediehen war, der Heimat fern blieb, war ein schwerer Verlust für die vaterländische Kunst, die eines solchen Vorbildes bedurft hätte.

Denn noch einmal: vor Allem muß man sich hüten, das oft wiederholte Mährchen von einem allgemeinen Verfalle der damaligen Deutschen Kunst zu glauben. Dieser Ansicht kann nur der sein, welcher das wahre künstlerische Leben der Epoche nicht kennt und, einen fremden Maßstab anlegend, dasselbe an unrichtiger Stelle sucht. Nur das ist wahr, daß der reichen Entwickelung, welche die Deutsche Kunst bisher genommen, keine entsprechenden Fortschritte folgten. Wer ihr Wesen und ihre Geschichte kennt, wird die Ursache leicht verstehen.

Die Deutsche Kunst war in ihrer ganzen Entwickelung eine bürgerliche Kunst gewesen, hatte lediglich im städtischen Leben ihren Boden, wuchs hier auf solidem handwerksmäßigem Grunde, von zünftigen Meistern betrieben, heran. Die andern Stände, der verwilderte Adel, die rohen, ungebildeten Höfe hatten ebensowenig am künstlerischen Leben Theil, wie überhaupt am Aufschwung der Nation. Deshalb konnte hier die Kunst von vornherein nicht so wie in Italien dastehen, wo sie vom gesammten nationalen Leben getragen ward. Eine Zeit lang freilich schien es, als sollte sich aus dem tüchtigen und blühenden Einzelleben der Deutschen Städte ein großes nationales Gesammtleben entwickeln. Zur Zeit als Luther auftrat, hätte der Aufschwung Deutschlands andere Ergebnisse erwarten lassen: völlige Befreiung vom Joche Roms in religiöser und politischer Hinsicht, Einigung der Nation und ein mächtiges Kaiserthum, das sich auf die Städte gründete. Doch nichts von dem Allen trat ein. Die Reformation, von deren Erfolg das ganze nationale Schicksal abhing, gelangte innerlich ebensowenig wie äußerlich zum wirklichen Sieg. Der Fremdling, welcher die Kaiserkrone trug, verfolgte lediglich seine dynastischen Zwecke und hatte für eine Deutsche Politik kein Verständniß. Und als in den unteren Schichten eine Bewegung losbrach, die zum Sieg der nationalen Sache hätte führen können, als die Bauern mit ihren gerechten und mäßigen Forderungen auftraten, die nichts Anderes waren, als die nothwendigen Bedingungen einer menschenwürdigen Existenz, da gewann in den Städten der Krämergeist den Sieg über die politische Einsicht, sie halfen die Bauern niederwerfen, statt mit ihnen Hand in Hand zu gehen. Gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts war Deutschland in politischer wie religiöser Hin-

ficht zerklüftet, nur die einzelnen Fürsten und kleinen Landesherrn hatten auf Kosten des Ganzen daraus Vortheil gezogen, die aufstrebende Macht der Städte war im Wachsthum gehemmt, ihre handelspolitische Bedeutung durch Eröffnung neuer Wege des Weltverkehrs in allmäligem Sinken begriffen und ihre Unterwerfung im Schmalkaldischen Kriege schnitt ihnen die Hoffnung größeren Aufschwungs ab.

Trotzdem kann man jetzt noch durchaus nicht von einem eigentlichen Verfall des städtischen Lebens sprechen, der erst mit dem dreißigjährigen Kriege eintrat; es blieb nur auf dem Punkte, den es bisher erreicht hatte, stehen. Dasselbe gilt von der Deutschen Kunst. Freilich muß man ihre Hauptleistungen nicht auf dem Gebiete religiöser Darstellung finden wollen, denn es liegt in der modernen Entwickelung, daß diese jetzt nicht mehr die Kunst überhaupt, sondern nur ein Zweig derselben war; nicht in der Kunst höheren Stils muß man sie suchen, denn für diese ist eben ein großes nationales Leben, welches jetzt fehlte, die nothwendige Bedingung. Und so konnte ein glänzender Genius wie Holbein, der die Fesseln der beschränkten, zünftigen, kleinbürgerlichen Kunst sprengte und den großen Stil der echten Renaissance anzunehmen wußte, nur vereinsamt auf dem Pfade bleiben, den er ging.

Dennoch war die Fülle künstlerischer Begabung in Deutschland keineswegs erschöpft, war hier reicher und gesünder als gleichzeitig, mit Ausnahme von Venedig, in ganz Italien, wo Entartung und Manierismus den größten Meistern auf dem Fuße folgten. Sobald die Deutsche Kunst nicht heraustrat aus der kleinbürgerlichen Sphäre, auf die sie ursprünglich angewiesen war, zeigte sie ein blühendes Leben und eine ungeschwächte Kraft. Selbständig erfindende Meister fahren fort, den Holzschnitt und Kupferstich zu pflegen, welche im Deutschen Kunstleben noch dieselbe Bedeutung haben wie ehedem. Als Holbein stirbt, ist noch ein Künstler wie Hans Sebald Beham thätig, der in echt vaterländischer Auffassung der Wirklichkeit, doch frei von aller Befangenheit und Härte, das tägliche Leben und Treiben giebt, und sogar für religiöse Motive — man braucht nur an seine wundervollen kleinen Apostelfiguren zu denken — in dieser schlichten Volksthümlichkeit den rechten Ton findet. Den gleichen Weg gehen die meisten der übrigen sogenannten Kleinmeister, selbst noch die folgende Generation wie Virgil Solis, und bilden auch in technischer Hinsicht den Kupferstich in ihren zarten Arbeiten von bescheidenstem Umfang zur feinsten Vollendung aus. Ebenso blühen jene Zweige der Malerei, welche am innigsten mit

dem einfachen bürgerlichen Leben zusammenhängen, in erste Linie das Porträt. Im neuen Kunstgebiet der Landschaft tritt zu Ende des Jahrhunderts ein so origineller und feinsinniger Meister wie Elzheimer auf. Treffliche Leistungen bringt zudem die decorative Frescomalerei, namentlich an den Hausfassaden, hervor. Die Narrenstiege auf Schloß Trausnitz bei Landshut, Tobias Stimmers „Haus zum Ritter“ in Schaffhausen und die Malereien vieler Augsburger Wohnhäuser sind glänzende Kunstwerke; in technischer Hinsicht hat sogar die Deutsche Frescomalerei nie wieder Aehnliches hervorgebracht. Künstler, die in ihren Staffeleigemälden, namentlich den Kirchenbildern, manierirt erscheinen, entfalten hier eine herrliche Farbenpracht, eine kecke Frische und reiche, fröhliche Phantasie.

Und wie die Fassadenmalerei sind auch die Häuser selbst, an denen sie sich ausbreiten, würdige Schöpfungen der damaligen Kunst. Erst der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts dankt die Architektur der Renaissance in Deutschland ihre Ausbildung, auch sie erwächst hauptsächlich auf dem Boden des städtischen Lebens, ist im Profanbau, den fürstlichen Palästen, den Rathhäusern, dem bürgerlichen Wohnhause schöpferisch, und entfaltet hier einen überraschend edlen und gediegenen Geschmack, der oft den Leistungen der Italienischen Früh-Renaissance näher steht, als der gleichzeitigen dortigen Architektur und sogar in Anlage und Decoration manche Elemente der gothischen Baukunst glücklich und originell zu bewahren versteht.

Das Bürgerhaus ist jetzt die wahre Stätte der Kunst in Deutschland, nicht nur außen, sondern auch innen, nicht nur durch sich selbst, sondern auch durch das, was es enthält. Was sich hier dem Auge bietet, legt von einer herrlichen Blüte des Deutschen Kunsthandwerks Zeugniß ab, die Täfelungen und Holzdecken der Zimmer, wie die Teppiche, welche die Wände bedecken, die Möbel mit Schnitzwerk und eingelegter Arbeit, die Schlösser an den Thüren, die Gitter aus Schmiedeisen, welche Flur und Vorhöfe absperren, die kleinen Sculpturen und Elfenbeinschnitzereien, die Geräthe vom einfachen Glas oder Thonkrug an bis zum blinkenden Pokal aus Silber und Gold. In allen diesen Industriezweigen war mit dem feinsten Kunstgefühl die edelste Gediegenheit verbunden und der reinere Geschmack leistete hier länger als in andern Ländern dem Eindringen des Barockstils Widerstand. Damals spielte das Deutsche Kunsthandwerk eine der ersten Rollen auf dem Markt von Europa, während es sich heut vom Abhub des Auslandes nährt. Aller Orten waren die Arbeiten Deutscher Goldschmiedekunst gesucht, die Werkstätten Süddeutscher Waffenschmiede, zum Beispiel

in Augsburg, wurden von Fürsten und Herren fremder Länder beschäftigt, selbst die Prachtrüstungen Französischer Könige, zu denen sich die Entwürfe im Kupferstichcabinet zu München befinden *), stammen aus Deutscher Fabrik. Wahrlich, diese Epoche, welche Unkenntniß oder tendenziöse Auffassung als eine Zeit des Kunstverfalls verrufen, besaß eine Kunst auf so gediegener Grundlage, daß wir nur staunend und beneidend auf sie zurückblicken können! Das wird uns bald noch entschiedener zum Bewußtsein kommen, seit jetzt das neue Nationalmuseum zu München eröffnet worden ist, diese für die Kenntniß Deutscher Kunst epochemachende Anstalt.

Deutschlands künstlerisches Leben barg also im höchsten Maße die Fähigkeit, zu geeignetem Zeitpunkt und bei günstigen Verhältnissen auch einer Kunst höhern Stils das Dasein zu geben. Eine solche hätte unzweifelhaft lernend und nacheifernd auf Holbein zurückgeblickt, wie dies die Vorkämpfer eines neuen Aufschwungs in Italien und den Niederlanden thaten, namentlich, nach Sandrarts Zeugniß, Michelangelo da Caravaggio, das Haupt der realistischen und coloristischen Richtung Italiens, dem zum Beispiel jene kleine Scene aus Holbeins Todesbildern zu seinen berühmten Spielergruppen die Anregung gegeben, und der große Peter Paul Rubens, der Holbein hoch hielt und in der Jugend fleißig studirte. Aber zur Zeit, wo ein Meister wie Rubens, aufs Neue der Flämischen Kunst eine nationale Sprache verlieh, wo dann in Holland ein bahnbrechender Künstler wie Rembrandt auftrat, brach über Deutschland der dreißigjährige Krieg herein, alles nationale Leben, alle Kultur und die Blüten wie die Keime Deutscher Kunst vertilgend.

Erst mit dem Schluß des vorigen Jahrhunderts begann in unserm Vaterlande nach langer Pause ein neuer Aufschwung im Gebiet der bildenden Kunst. Faßt man die Meister in das Auge, welche jetzt zuerst die richtigen Pfade einschlugen, Asmus Carstens und Karl Friedrich Schinkel, so scheint ihr Ziel mit demjenigen nahe zusammenzutreffen, welches die Deutsche Kunst des 16. Jahrhunderts erstrebt und Holbein erreicht hatte. Wenn sie danach rangen, große Gedanken und klare Empfindungen in lautere, schöne Formen zu fassen, wenn sie die Schöpfungen des classischen Alterthums und die großen Meister des 16. Jahrhunderts studirten, nicht sie nachahmend, sondern von ihnen lernend die Natur zu sehen, so handelten sie im Geist der Renaissance. Der Zusammenhang mit ihr

*) Entdeckt und photographisch herausgegeben von Prof. J. H. von Hefner-Alteneck.

ist überall wahrzunehmen, wo der moderne Geist fähig ist, sich durch die Mittel der bildenden Kunst zu offenbaren.

Auch in der neuesten Deutschen Kunstentwickelung gab es Rückschläge, ebenso wie es in der neuesten nationalen Entwickelung Deutschlands nicht daran gefehlt hat. Dennoch sind wir zu dem Glauben berechtigt, daß unsere Kunst in gesundem Aufstreben begriffen sei. Dasjenige wenigstens, was die Kunst des sechzehnten Jahrhunderts in ihrem ferneren Verlauf entbehrte, und was allein der künstlerischen Kraft die Möglichkeit gewährt, ihr Höchstes zu leisten, das große nationale Leben, ist jetzt mehr als ein bloßer Traum.

I. Urkundliche Nachrichten über den Maler Hans Franck.

1. Rothes Buch der Zunft zum Himmel.

Bannerbuch.

„Die nochgeschriebenen meister Sind usgezogen in Burgun vf samstag noch vnsser frowen Himmelfart Dag im xv^c^xjjj jor .... Hans Franck der moller."

2. Rathsrechnungen.

Fronvasten Rechnung Secunde Angarie Anno xv^c^ Decimo septimo.

Die Thome.

Item x lb geben dem Maler hans francken so man Im noch schuldig gewesen ist.

Fronvasten Rechnung. Quarte Angarie anno decimo septimo. Item xx lb. gebenn Hanns Franckenn dem Moller von dem Salzhus die Löwenn vnnd Schylt daran zvmalenn vnnd sust die Egk vnnd anders daran vss zestrychenn ouch annders so er ininenn hedd gearbeitet vnnd gemacht. Vnnd ist desshalben bis vff disenn huttigen tag bezalt. vff Sampstag nach Johannis Ao. d. xvij.

Fronvasten Rechnung prime angarie Anni quingentesimi decimi octavi.

Sabbate vigilia Jacobi.

Item 1 lb. v s. Hanns Franckenn dem Moller vff den verding s. Jacobsbrunnen.

Kerbbuchlin prime Angarie Anno xv^c^xviij.

Sabbate vigilia Jacobi apostoli.

Hanns Frannecken dem Maler vff das verdink S. Jacobs Brunnen. Item x s. viij d.

Sabbate post Jacobi.

Item v lb. xiij s. vff den verding S. Jacobsbrunnen.

Summabuchlin der dryer Hernn Secunde Angarie Anno xv^c^ decimo octavo.

Sabbate post Michahelis.

Item x lb. Hans Francken dem Moler vff das verding Spalenthor zu malen.

Sabbate ante Symonis et Jude.

Item ij lb. dem Maler vff das verding dess ynnern Spalenthor.

Sabbate ante omnium Sanctorum.

Item ij lb. xv ss. dem Moler die zynnen am tor vsszestrichen.

Sabbate post Martini.

Item iij lb. dem Moler vff das verding Innern Spalenthor.

(Im Kerbbüchly wird bei derselben Notiz sein Name genannt.) Sabbate post Katherine.

Item i lb. dem Maler vff das verding Innern Spalenthor.

Sabbate ante Thome.

Item iiij lb. ix ss dem moler das Inner Spalenthor vsszestrichen.

(Im Kerbbüchly wird das Vorige mit wenigen Abweichungen wiederholt.)

Kerbbuchlin Quarte Angarie anno xv^c decimo nono. Sabbate ante Cantate.

Item II lb. geben Hanns Frannckeu aber vff das Hus In der Rebgassen.

Die Notiz aus dem Zunftbuch theilt Passavant (Peintre Graveur III S. 415 in ungenauer Form mit, hatte also wohl nur mittelbar Kunde davon erhalten. So begegnet ihm das Mißverständniß, anzunehmen, Hans Franck habe sich 1513 nach beendigter Lehrzeit auf die Wanderschaft begeben und er baut hierauf sogar einen Schluß auf das wahrscheinliche Alter des Hans Franck. Dieser aber gehört zum Banner der Zunft und macht mit demselben den Feldzug nach Burgund mit. — Dem Verfasser ist Passavant's Vermuthung über die Identität dieses H. F. mit Lützelburger immer unwahrscheinlicher geworden, seit ihm Herr His-Heusler die Mittheilung zugehen ließ, daß er in den Taufregistern von St. Leonhard, welche bis 1529 zurückreichen, einen Michel Lützelburger und einen Jakob Lützelburger gefunden, welche zwischen 1529 und 1533 als Väter genannt werden. Daraus folgt, daß L. eine in Basel ansässige Familie war, und daß der eigentliche Familienname des Formschneiders wirklich Lützelburger lautete, nicht Franck. Leider gehen die Taufregister nur bei St. Leonhard und St. Theodor so weit zurück.

II. Sendschreiben des Baseler Rathes an Holbein und Bestallungsbrief.*)

1. Concepte abgegangener Missive, Band 1529—1534 fol. 73.

Meister Hansenn Holbein dem
Maler Jetz Inn Engellant.

Wir Jacob meiger Burgermeister vnnd Rhat der Statt Basel, Embietenn vnsern lieben burger, Hansenn Holbein vnsern gruß, Vnd darby zu vernemen,

*) Das erste ganz, der zweite theilweise von Hegner mitgetheilt, wortgetreu zuerst aber von E. His-Heusler, „Beiträge zur vaterländischen Geschichte", Basel, vol. VIII. — Einige orthographische Abweichungen im Sendschreiben nach einer Pause des Originals, die der Verfasser Herrn His-Heusler verdankt.

das vnns gfallen welte, das du dich zu dem fürderlichistenn wider an heimsch verfugtest So welten wir damit du, desterbaß by Huß pliben, din wib vnd kind erneren mogest, dich deß Jars mit drissig stuken gelts, biß wir dich baß versechen mögen, frunthlich bedenncken vnd versechenn, Haben wir dir, dich hienach wustest zuhaltenn, nit vnanzeigt wellenn lassenn, Dat. mentags den ij tag Septembris Anno xxxij°.

2. Bestallungsbuch 1509–1591.

Meister Hannsen Holbeins des Mallers bestallung.

Wir Jacob Meyger Burgermeister, vnnd der Rath der Statt Basel, Thund khund, vnnd Bekennend, mit disem Brieff, Das wir vß sonnderem geneigten willen, den wir zu dem Erbaren, vnnserem lieben Burger, Hannsen Holbein, dem maler, von wegen, das er siner Künstriche, für andere Maler, wyt berümpt ist, tragend, Ouch vmb willen, das er vns, in sachen vnnser Stett Büw, vnnd annders belanngende, dessen er verstand breit, mit Ratten diennstbar sin, vnnd ob wir zun Ziten, malwerck zemachen hettenn, vnns dasselbig, doch gegen zimblicher belonung, getrüwlich vertigen söllen, Erst gesagtem Hannsen Holbein, zu Rechtem vnnd frigem wartgelt, vff vnnserem Richthus, doch mit gedingen hienach volgt, vnnd allein sin lebenlang, Er sye gsund oder sich, jerlich glich zu den vier Fronvasten geteylt, fünffzig guldin, wart vnnd diennstgelt, zegeben, vnnd abrichten zelassen, bewilligt, verordnet vnnd zugesagt haben, Also, demnach gesagter Hanns Holbein, sich Jetzt ein gute Zit, by der küniglichen Mayestat In Engelland, enthalten, vnnd alß (sinem anzeigen nach) zu ersorgen, das er villicht Innerhalb zweyen Jaren den nechsten volgende, nit wol mit Gnaden, von Hoff scheyden möge, da so haben wir Im, nach zwey, die nechsten Jar, von dato volgende, daselbst in Engelland zeverbliben, vmb ein gnedig vrlob zediennen, vnnd zuerwerben, vnnd dise zwey Jar, siner Hussfrowen, By vnns wonhafft, jedes Jars vierzig gulden, Thut alle Quattember zechen guldin, vnnd die vff nechst künfftige Wienacht, in der fronvastenn Lucie, Alß für das Erst Zill, abzerichten lassen bewilligt, Mit dem Anhang, ob Hanns Holbein innerhalb disen zweyen Jaren, in Engelland abscheiden, vnnd zu vnns alhar gan Basel hußheblich komen würde, das wir Im, sin geordnete fünffzig guldin Wart, vnnd Diennstgelt, von Stund an gan, vnnd Ime die, zu den Fronvasten glich geteylt, abrichten lassen wöllen, vnnd alls wir wol ermessen kennen, das sich gesagter Holbein, mit siner Kunst vnnd Arbeit, so wit me wert, dann das sy an alte Muren, vnnd Hüser, vergüttet werden sölle, allein By vnns nit am Basten, gewünlich betragen mag, da so haben wir gesagtem Holbein, gutlich nachgelassen, das er unverhindert vnnsers Jar Eyds, doch allein umb siner Kunst, vnnd Hantwercks vnnd sunst gar kheiner annderen vnrechtmessigen, vnnd arglistigen sachen willen, wie er dessen von vnns

Item x lb. Hans Francken dem Moler vff das ver-
malen.

Sabbate ante Symonis et Jude.

Item ij lb. dem Maler vff das verding dess v

Sabbate ante omnium Sanctorum.

Item ij lb. xv ss. dem Moler die zynnen

Sabbate post Martini.

Item iij lb. dem Moler vff das verd

(Im Kerbbüchly wird bei derselbe

post Katherine.

Item i lb. dem Maler vff das

Sabbate ante Thome.

Item iiij lb. ix ss dem m

(Im Kerbbüchly wird b ...ut, Erbarlich

...genantem Holbein, ...

Kerbbuchlin Qr ...gendem Insigel, verwart, ...

Sabbate ante Cantate. ... Octobris Anno xxxviij.

Item II lb. geben

Die Notiz aus der ungenauer Form mit gegnet ihm das Mis bigter Lehrzeit auf auf das wahrsch Zunft und ma Passavant's wahrscheinli er in den Lützelbu Väter daß Fr

...alog König Karls I. von England.

...description of King Charles the First's capital col... ...rst published from an Original Manuscript in the Aschmo... ...at Oxford (Vertue) London 1757.

Pictures.

No. 14.

Item. A little St. George, which the King had in exchange of my Lord Chamberlain, Earl of Pembroke, for the book of Holben's drawings, wherein are many heads, which were done with Crayons, which my Lord Chamberlain immediately, so soon as he received it of the King, gave it to my Lord Marshal, Earl of Arundel; .... [Vgl. S. 170 dieses Bandes.]

No. 22.

Bought out of Germany by Sir Hen. Vane Treasurer of the household, and given to the king; done by some good German Painter.

Item. A Picture in a black frame of a German in a furr'd cap and habit, together with his wife, in one piece, dressed with Muslin [falsch gedruckt für much linnen] about her head, in a landskip, half figures less than the life, painted upon the right light.

(Length)	(Breadth)
1 f. 2	(2) f. 1

[Jetzt in Hampton Court fälschlich als H. Holbein d. J.

Bildnisse seiner Eltern. Vgl. Verzeichniß der Werke, Hampton Court.]

No. 30.

Done by Holben, given to the king by the deceased Sir Rob. Killigrew, Vice-Chamberlain to the Queen's Majesty.

Item. In an old defaced guilded frame, wherein a side-faced gentleman, out of Cornwall, in his black cap, painted with a long peaked beard, holding both his hands before him; some part of a landskip, being less than the life, upon a defaced cracked board, painted upon the wrong light.

(L.)		(B.)	
Feet.	Inch.	Feet.	Inch.
1	5½	1	½

[Porträt des Reskymer, Hampton Court. Vgl. S. 242 dieses Bandes.]

No. 43.

Done by Holben.

Item. The picture of Frobenius, with his printing tools by him; being Erasmus of Rotterdam's printer and landlord at Basil; in a black frame. [S. Nr. 49.]

No. 46.

Done by Holben; given to the king by Sir Rob. Killigrew, the Queen's Vice-Chamberlain.

Item. In an old defaced round gilded frame, painted upon a board, a certain gentleman, almost side-faced, with a long beard, and in a black cap, holding with one of his hands his furred gown: the picture being defaced by washing, painted upon the right light. 1 f. 3 — f. 0 [Unbekannt.]

No. 48.

Done by Holben, given to the king by Sir Hen. Fanchurch.

Item. Here under is placed, in a round turned of one piece of wood, and the frame about is whited and gilded, whereupon the picture is painted, is of Sir Tho. More, with a black cap, and furred gown with red sleeves, painted upon the wrong light. — f. 4 — f. 4. [Unbekannt.]

No. 49.

Done by Holben.

Item. The picture of Erasmus of Rotterdam, in a high black frame; done by Holben, fellow to the aforesaid piece of Frobenius, painted upon the right light. 1 f. 9 1 f. 1.

[Mit Nro. 43 in Hampton Court, als Holbein, doch nur Copien. Vgl. B. I. S. 261, B. II. S. 114.

(Limnings.)

No. 22.

Copied by Peter Oliver after Hans Holben, whereof my lord of Arundel has the principal.

Item. The picture of king Edward VI. in his infancy, in a red cap with a white feather, and a red coat laced with

gold, and golden cloth sleeves, holding in his left hand a round golden rattle, and with his right hand in some action; by a green table, whereupon is written in white and black letters, being in a black shutting frame, painted upon the wrong light. — f. $4^3/_4$ — f. 2.

No. 27.

Done by Hans Holben, and given to the king by my Lord Suffolk.

Item. Done upon the right light, the fourth picture [in einem Rahmen mit acht Bildern von des Königs Vorfahren] being King Henry VIII. flat and full-faced, in a black cap with a white feather, in a golden habit, and furred gown, and a very little falling band. — f. $1^3/_4$ — f. 0.

[Bartlose Porträts des Königs fallen vor Holbeins Zeit. Keines der vorhandenen (z. B. in Windsor, Bibliothek) hat mit seinem Stil Aehnlichkeit.]

Item here follow four several pictures of King Henry VIII. in white turned ivory boxes without crystal; which are a parcel of pictures given to the king by my Lord of Suffolk.

No. 45.

Supposed to be done by Holben and given to the king by my Lord of Suffolk.

The first, done upon the wrong light, in a round turned white ivory box, being King Henry VIII. in a black cap with a white feather, and silk embroidered doublet with a furred cloak. — f. 2. — f. 0.

No. 60.

Bought by the king, copied by Peter Oliver after Holben.

Item. Done upon the wrong light, Upon a blue grounded card, the picture of Dr. Chambers, Physician to King Hen. VIII. in a black cap, in a furred gown, without a ruff, in a black turned box, without a crystal. — f. $1^3/_4$ — f. $1^1/_2$.

No. 64.

Done by Hans Holben, given to the King by Sir H. Vane.

Item. Done upon the wrong light, Upon a round card, one of the Duke of Brandon's children, being in a purple habit laced with velvet lace, with both his hands before him. — f. 2 — f. 0.

No. 65.

Done by Hans Holben, given to the King by Sir Henry Vane.

Item. Another fellow piece of the same Duke of Brandon's children, in a black cap and habit with green sleeves, leaning with his left arm upon the table, bending his head

towards his left shoulder, on the table written his age and the year of our Lord, done upon the wrong light. — f. 2 — f. 0.

No. 75.

by old Isaac after Holben

Item a little piece where Death with a green garland about his head, stretching both his arms to apprehend Pilate, in the habit of one of the Spiritual Prince Electors of Germany. — f. $2^1/_2$ — f. 2.

[Scheint die Nachahmung eines Holzschnittes auf Holbeins Todesbildern, wahrscheinlich des Herzogs, zu sein.]

The second volume.

Of all such of the King's Pictures, As were by his Majesty's especial appointment placed, and at this present time remaining in Whitehall, in the several places following.

. . . .

In the Privy Gallery at Whitehall.

No. 56.

hitehall piece, on board.

Item a long piece painted with gold, where King Henry VIII. sits with his Queen, and his son Prince Edward on the right side, and his two daughters, Queen Mary and Queen Elizabeth, standing at each side; and a fool at the left side in the door with a jackanapes on his shoulder, and on the other side a waiting-woman, little entire figure.

10 f. 0 6 f. 0.

[Jetzt als „Holbein" in Hampton Court. Die Benennung ist also eine moderne Erfindung. Das Bild hat zu Holbein nicht die mindeste Verwandtschaft. Die Königin ist Katharina Par. In den modernen Aufschriften des Rahmens ist sie irrig Jane Seymour genannt und es sind auch die Namen der beiden Prinzessinnen verwechselt. Vgl. J. G. Nichols, Portraits of Edward the Sixth, p. 10, 11. — National Portrait Exhibition 1866, Nr. 170].

No. 65.

Whitehall, by H. Holben.

Item. The picture of Queen Elizabeth when she was young, to the waist, in a red habit, holding a blue book in both her hands, and another book lying upon the table, in a gilded wooden frame, painted on board. 5 f. 0. 4 f. 0.

[Dies prachtvolle Porträt der späteren Königin Elisabeth als eines ganz jungen Mädchens wird im Inventory of Henry VIII. Gardrobe. I. (Bibl. Hasl. 1419 A., Britisch Museum) so erwähnt: „151. Item a Table with the picture of the ladye Elizabeth her grace with a booke in her hande her gown like Crymeson cloth of golde withe workes." Dies Inventar Heinrichs VIII. wurde, nach dem allgemeinen Titel, im Jahre 1547, gleich nach seinem Tode, aufgesetzt. Nach Mr. Wornum (p. 392 Anm.) gehört dies Bild zu denjenigen, welche in einem früheren Inventar v. 1542 (Public Records — No. 160, Miscellaneous Volumes of the Augmentation Office) noch nicht genannt werden. So ist es also spätestens 1547 gemalt und Elisabeth, geb. 1533, sieht auch mindestens wie 14 Jahre, eher älter, aus. Demnach ist das Bild erst nach Holbeins Zeit gemalt, hat auch nicht die leiseste Aehnlichkeit mit ihm, sondern zeigt einen Niederländischen Künstler ersten Ranges. — Jetzt in S. James' Palace. — National Portrait Exhib. 1866. Nro. 247.]

No. 29.

Done by Holben.

Item. Upon a crack'd board the picture of a merchant, in a black cap and habit, having a letter with a knife in his hand, cutting the seal thread on the letter, a seal lying by, upon a green table; brought by Sir Henry Vaine and given to the King. 2 f. 0. 1 f. 7.

[Porträt des Hans v. Antwerpen zu Windsor Castle. Vgl. S. 208.]

IV. Ueber die Brautporträte, aus den State Papers u. s. w.

A. Porträt der Herzogin von Mailand.

State Papers. vol. VIII. King Henry the Eighth. Parth V.

CCCCLXXX. Hutton to Crumwell. Brüssel. 4. Dec. 1537 (p. 5.)

My humble dieutie remembered to Your Lordshipe. Upon the recept of your letters addressid unto me by this berrar. I have made as myche secret sherche as the tyme wold permyt. The which albeit hadbyn of lengar countenewance, I cold not perceve that anny sherche cold have found wone soo notable a personage, as were meit to be lyknyd to that noble Raynge. In the Court ther is wayttyng uppon the Queyn a lady of

thage of 14 yerres, daughtar unto the Lord of Breidrood, of a goodly statwre. She is notid varteos, sadde, and womanly; hir beautie is competent, hir mother is departid this world, who was danghter to the Cardynall of Luikes Sister. It is thought that the said Cardinall wold give a good dote to have her bestoid after his mynd. There is a widdowe, the wiche also repayrithe often to the Court, beyng of goodly personage. She was the wyffe of the late Yerle of Egmond, and, as I ame inffurmyd, she passithe fortie yerce of age, the wiche dothe not apeire in my judgement by hir face. Ther is the Duches of Myllayne, whom I have not seyn, but as it is reported to be a goodly personage and of excellent beautie. The Dewke of Clevis hathe a daughter, but I here no great preas neyther of her personage nor beawtie. u. s. w.

Alle folgenden Briefe Hutton's handeln über die Herzogin von Mailand. [H]ier seien nur diejenigen Stellen, die von Holbein melden, mitgetheilt:

[M]CCLXXXVIII. [Hu]tton to Crum[we]ll. (Brüssel. 14. [Dezemb]er 1538) S. 18.

My most bounden duetie remembered unto Your good Lordshipe. Pleasithe the same to be advertissid, that the 10th of this present monethe in the evenyng arivid here your Lordshipis sarvand Phillip Hobbie, acompenied with a sarvand of the Kynges Majisties namyd Mr. Haunce, by wiche Philipp I recevyd your Lordshippis letter, beryng date at Saynct Jamys the second day of this present. Theffect whereof apercevyd, havyng the day beffore sent wone of my sarvandes towardes youre Lordshipe withe a picture of the Duches of Myllain, I thought it very nessisarie to stey the same, for that in my openion it was not soo perffight as the cawsse requyrid, neyther as the said Mr. Haunce coold make it. Uppon wiche determination I dispachid another of my sarvandes, in post, to return the same, wiche your Lordshipe shall receve by this berrar. [Es folgt die Erzählung von seiner Audienz bei der Regentin, der er sagt:] And for as myche as your Lordshipe had hard great commendation of the furme, beautie, wisdom, and other verteos qualiteis, the wiche God had indewid the Said Duches with, Youw cold perceve no mean more meit for the advauncement of the same [d. h. mariage], then to procure her perffight pictur; for wiche your Lordshipe had sent, in compeny of your said sarvand, a man very excellent in makyng phisanymies; u. s. w.

> P. 19. The next day foloyng, at wone of the cloke in the aftre noon, the said Lord Benedike came for Mr. Haunce: whoo havyng but thre owers space hathe shoid hym self to be master of that siens, for it is very perffight; the other is but sloberid in comparison to it, as by the sight of bothe your Lordshipe shall well aperceve.

Dann handeln noch einige Briefe Hutton's sowie einige spätere von Vaughan und Wriothesley (v. S. 53 an) über diese Werbung. Interessante Schilderung ihrer Persönlichkeit S. 59 und höchst merkwürdiger Bericht über Wriothesley's letzte Audienz bei ihr in seinem Briefe vom 1. Februar 1539, S. 142—148. Hier kommt übrigens (S. 143) die Stelle vor: . . . and oneles I be deceyved in my judgement, which in all thinges but specially in this Kynde of judgement, is very basse, she was yet never soo wel paynted, but her lyvely visage dothe much excel her poincture.

B. Bild der Anna von Cleve.

Henri Ellis. Original Letters illustrative of English History. vol. II. London 1825, p. 121. Letter CXLIV. (Nicholas Wotton an den König, Düren, 11. August 1539.) . . . As for th' education of my sayde Ladye, she hathe from her childehode (lyke as the Ladye Sybille was, tyll she wer maryed, and the Ladye Amelye hathe ben and is) ben brought up withe the Ladye Duchesse her mother, and yn maner never from her ellebow, the Ladye Duchesse being a wyse Ladye, and one that very streytelye lookithe to her children. All the gentylmenne of the cowrte, and other that I have askyd of, rapporte her to be of very lowely and gentyll condicions, by the whiche she hathe so muche wonne her mothers favor, that she is very lothe to suffer her to departe from her. She occupiethe her tyme moste with the nedyll, wherwithall she . . . . . . She can reede and wryte her . . . . . . but Frenche, Latyn, or other langaige she . . . . . one nor yet canne synge nor pleye upon onye instrument; for they take is heere yn Germanye for a rebuke and an occasion of lightenesse that great Ladyes shuld be lernyd or have enye knowledge of musike. Her witte is so goode, that no doubt she wille yn a shorte space lerne th 'Englisshe tongue, when so ever she puttithe her mynde to hit. I cowde never heere that she is ynclyned to the good cheere of this Cowntrey, and merveyle it wer yf she shulde, seinge that her brother, yn whome yet hit were sumwhat more tolerable, doth so well absteyne from hit. Your Graces servante Hanze Albein has taken th 'effigies of my Ladye Anne and the Ladye Amelye, and hathe expressyd theyr imaiges verye lyvelye.

Der merkwürdige Brief des Earl of Southampton an den König, Calais, 13. Dec. 1539, State Papers vol. VIII. S. 208—213.

Bei dieser Gelegenheit sei noch auf einen in künstlerischer Hinsicht interessanten Brief in diesem Bande der State Papers hingewiesen, Wallop an Heinrich VIII., Mellun, 17. Nov. 1540, S. 479—486. Hier wird Franz I. von Frankreich als Kunstfreund sehr lebendig geschildert, eine Stelle ist aber auch interessant um die Kunstliebe Heinrichs VIII. zu zeigen. (p. 484): ... and from thense brought me into his gallerey (zu Fontainebleau) keping the key therof Hym self (d. h. Franz I.), like as Your Majestie useth.

V. Aus den Haushaltsrechnungen des Königs.

A. Book of his Majestys household expenses 29—33 Henry VIII. (Februar 1538 bis Johannis 1541) British Museum, Arundel M. S. 97.

Paymente in February A° xxix°

Item for luke Hornebaud paynter . . . . . lv S. vj d.

Paymente in Marche A xxix°

Item paid to philip hoby by the Kinge commaundement certefyed by my lord privy seale lettre for his coste annd expences sent in all possible diligence for the Kinge affaires in the parties of beyonde the See } xxiij li vj S. viij d.

Item for luke hornebaud paynter . . . . . lv S. vj d.

Quarter wag. at our lady day A° vt supra.

Item for Hans Holben paynter . . . . . . vij li x S.

Paymente in Aprill A° xxx°

Item for luke hornebaud paynter wage . . . lv S vj d.

Paymente in May Anno xxx°

Item for luke hornebaud paynter wage . . . lv S vj d.

Paymente in June A xxx°

Item for luke hornebaud paynter . . . . lv S vj d.

Quarter Wag. at midsommer A° xxx°

Item for Anthony Toto and barth. pen paynters . . . . xij li x S.

Item for Hans Holbyn paynter for one hole yeres annutie aduanced to him before hand the same yere to be accompted de from our ladye dey last past the somme of } xxx li

Paymente in July Anno xxx°

Item for luke hornebaud paynter wage . . lv S vj d.

Paymente in August A° xxx°

Item paid to philip Hoby by the kinge commaundement certefyed by my lord privyseale lettre for his coste annd expences sent in all possible diligence for the Kinge affaires in the parties of beyonde the See	xxiij li vj S viij d.
Item for luke hornebaud paynter	lv S vj d.

Yet payment in September A° xxx°

Item for luke hornebaud paynter wagis . . .	lv S vj d.

Quarter wag. at mighelmas A° vt supra.

Item for Anthony Toto and Bartilmew pen paynters	xii li x S.
Item for Hans Holbyn paynter wage . .	nihil quia solutum per warrant.

Paymente in Octobre Anno xxx°

Item for luke hornebaud paynter wage . .	lv S vj d.

Paymente in Nouembre A° xxx°

Item for luke hornebaud paynter wage . . .	lv S vj d.

Paymente in Decembre Anno xxx°.

Item payde to Hans Holbyn one of the Kingis paynters by my lorde pryviseales lettre x li for his coste and charge at this tyme sent abowte certeyn his grace affares into the parties of High Burgony by way of his grace rewarde.	x li

Quarter Wag. at christemas A° ut supra.

Item for Anthony Toto and Bartilmewe penn paynters	xij li x S.
Item for Hans Holbyn paynter	nihil

Rewardes geuen on Wensday New yeres day at Grenewiche a° ut supra.

Item to Anthony Toto, servant that brought the King a depicted table of Calomie	vi S. viij d.
Item to luke hornebaud that gave a skryne	vj S viij d.

Paymente in January Anno xxx°

Item for luke hornebaud paynter	lv S. vj d.

[Dgl. wieder im Febr. und März.]

›t Quarter at our lady day A xxx°

Item for Anthony Toto and barthelmewe penn xij li x S

Item for Hans Holbyn paynter . . nihil quia prius per warrant.

[April, Mai, Juni A° xxxi wieder Zahlung an L. Hornebaud.]

ıarter wage in June A° ut supra [d. h. xxxi].

Item for Anthony Toto and Bartel. pen paynters . . . . xij li x S

Item for Hans Holbyn paynter . . . . . . vij li x S

ıymente in July Anno xxxi°

Item for Luke Hornebaud paynter wage . . lv S vj d

Item to Mr. Richard Bearde one of the gromes of the Kingis privitchambre and Hans Holbyn paynter by like lettre sent into the parties of High Almayne vpon certain his gracis affaires for the costes and chardgis of theme both xl li. And to Hans Holben for the prepairacion of such thinge as he is appoynted to carie with him xiij li vj S viij d. in all the somme of } liij li. vj S. viij d.

[August u. September Zahlung an Hornebaud.]

ıymente in Septembre A xxxi°

Item paide by the Kyngis highnes commaundement certefied by my lorde Pryviseales lettres to Hans Holbenne paynter in the advauncement of his hole yeres wagis beforehande aftre the rate of xxx li by yere which yeres advauncement is to he accompted from this present Mich. And shall ende vltimo Septembris nextcommynge the somme of } xxx li

ıarter Wag. Anno ut supra.

Item for Anthony toto and bart. penn paynters xij li x S

Item for Hans Holben paynter . . . . . . vij li x S.

[Oct., Nov., Dec. Zahlungen an Hornebaud.]

ıarter Wage at Christumas A° vt supra.

Item for Anthony Toto and Barth° pen paynters xij li x S

Item for hans Holbyn paynter . . . . vij li x S

wardes geuen in Thursday new yeres day at Grenewiche as has be accustumed Anno tricesimo primo.

Item to Anthony Toto servant that brought a goodly table . . . . vj S viij d

Item to luke Hornebaud paynter . . . . . vj S viij d

[Monatsgehalt an ihn Januar, Febr., März.]

Quarter wage at our lady day A° vt supra

Item for Anthony Toto and bartill. penn paynters . . . . xij li x S

Item for Hans Holben paynter . . . . . . vij li x S

[April bis Juni xxxij Monatsgehalt an Hornebaud.]

Quarter Wage as Mydsommer A° xxxij°

Item for Anthony Toto and Bartilmewe pen paynters . . . . xij li x S

Item for Hans Holben paynter . . . . . . vij li x S

[Juli, August, September Zahlung an Hornebaud.]

Paymente in Septembre A° xxxij°

Item paied to Hans Holbyn the Kinge paynter in advauncement of his wagis fore one half yere beforehande the same half yere accompted and reconned fromme Michaelmas last paste the somme of } xv li

Quarter wage at michelmas A° vt supra

Item for Anthony Toto and Barthelmewe pen painters . . . . xij li x S.

Item for hans holbyn paynter . nihil quia prius per warrant.

Paymentis had by Sir Brian Tuke knight Treasurer of the Kinge Chamber begynning primo die Octobr. Anno Regis Henrici octaui tricesimo secundo.

Item for luke Hornebaude paynter wage . . lv S vj d

[Desgl. im Novemb. u. December.]

Quarter wage as Christumas A° ut supra.

Item for Anthony Toto and batillmewe pen paynters . . . . xij li x S

Item for Hans Holbyn paynter wage . . nihil quia prius prae manibus

Rewardes given on saterday New yeres day at Hamptoncourte Anno xxxij°

Item to Anthony Tote servant that brought the King a table of the storye of Kinge Alexander } vj S viij d

[Januar, Februar, März Zahlung an Hornebaud.

Paymente in Marche Anno xxxij°

Item paied to Hans Holben the Kinge painter in advauncement of his half yeres wagis before hande after the rate of xxx li by yere which half yere is accompted to beginne primo aprilis A° xxxij° Dm. Regis nunc and shall ende vltimo Septembris then next ensuynge the somme of } xv li

Paymente in Aprel beginning A° xxxij° And endynge xxxiij°

Item for luke Hornebaud paynter . . . . . lv S vj d

[Desgl. in Mai und Juni.]

Quarter wage midsommer A° ut supra

Item for Anthony Tort and bartilmewe pen payntres . . . . xij li x S

Item for Hans Holbyn paynter . . . . nihil quia prius

B. Liste von Neujahrsgeschenken.

Weihnachten Anno XXX (1538, Neujahr 1539).

Im Besitz von J. B. Nichols Esq.

(unter den Geschenken): By Hans Holbyne a table of the pictour of the prince grace.

(unter den Gegengaben): To Hanse Holbyne, paynter, a gilte cruse with a cover (Cornelis) weing x oz. quarter.

C. Subsidien-Rolle der City von London *).

24. October, 33. Henry VIII. (1541).

Aldgate Warde

The Parisshe of Saint Andrewe Undershafte

Straungers

Barnadyne Buttessey, XXX li . . . XXX S.

Hanus Holbene in fee, XXX li . . . iij li

VI. Aus den Papieren des Dr. Ludwig Iselin.

A. Notizblättchen.

(Ein kleines gebrochenes Blättchen, auf vier Seiten, jede 9 Centimeter hoch und 7 C. breit, allerlei Aufzeichnungen, theilweise über Kunst enthaltend. Kleine,

*) B. und C. aus A. W. Franks „Discovery of the will of Hans Holbein, Archaelogia vol. XXXIX. —C ward Mr. Franks durch Walter Nelson Esq. vom Record Office mitgetheilt. — Landbesitz und Jahrgelder wurden doppelt so hoch besteuert als Güter, daher der Unterschied in der Besteuerung der beiden Fremden bei völlig gleichem Einkommen.

schwer zu entziffernde Schrift. Von Herrn Eduard His-Heusler auf der Baseler Bibliothek unter den Amerbach'schen Papieren entdeckt und dem Verfasser abschriftlich mitgetheilt.)

Predigstül ze Wien in Oestreich und ölberg ze Spir halten Die steinmetzen für die . 2 . besten werck in teuschem land. Tertium nunc non succurrit.

Bildhawen Kompt aus der molery: molen war ein anfang der abgötterey, ist entschanden von dem schatten eines liecht feürs den man zuerst abgezeichnett hatt vnd darnoch die moler Kunst erfunden.

Folgt Einiges über Goldmachen u. s. w. Auf Seite 2, wo am Rande die Monogramme von Dürer, Aldegrever, Virgil Solis, Holbein stehen, schreibt er über letzteren:

[Am Rande:] **H. H.** Hans Holbein Augustanus patre quoque natus pictore, filios uero habuit Johan. Holbein Aurifabros, pictorem nullum.

[Im Text:] Joän. Holbein Augustanus profectus est commendatus ab Erasmo Rot. Angliae Regi in Angliam, posteaquam Basileae sese sustentare, arteque sua victum parare non poterat, profectus est anno 1526: circa autumnum. Adeo pollebat et excellebat arte pictoria ut quamvis nec scribere nec legere didicerat*), depingebat aliorum characteres adeo argute et venuste ut nihil supra. Sic manum Joän. Oporini (vitrici aut parentis merito mei) imitabatur, ut omnes persancte jurarent, Oporinum, quem depinxerat Holbein, scripsisse. Pingebat canem quem praetereuntes nonnulli allatrare solebant; in iconibus adumbrandis et informandis adeo erat exercitatus, ut quicquid in homine naturae erat, artis opere exprimeret. Do er aus engelland wider gon Basel uff ein zit kam, war er in Siden vnd Samett bekleidt: do er vormols must Wein am Zapfen kauffen. Er starb nachdem er wider in engelland zoch, an dem Englischen schweiß. Er wollt, so in gott das leben hett gelengeret, fil gmeld a .... vnd besser gemolet haben in sim kosten, als den Sal uff dem richthaus, das Haus zum tantz saget er wär ein wenig gutt.

[Am Rande:] Coena Domini Holbein: Saluator etc.**)

Dominus D. Bas. Amorb. soluebat tonsori in foro piscatorio e regione

---

*) Daß dies irrig ist, wissen wir durch Holbeins Aufschriften auf seinen Skizzen. Schriften, namentlich Briefadressen, welche die Hände verschiedener Personen nachahmen, kommen auf verschiedenen Porträten, besonders von Kaufleuten des Stahlhofes vor. Dergleichen war überhaupt Mode, auch Quentin Massys, wie wir gesehen hatten (S. 137) verstand sich darauf. Das Bild des Oporinus findet sich vielleicht noch einmal. Auch dessen Vater, Hans Herbster, den Maler, hat ja Holbein abgebildet.

**) Hier werden also bei Gelegenheit der im Text erwähnten Werke des Meisters noch andere seiner Werke namhaft gemacht. „Salvator" mag der todte Christus in Basel sein.

uersorij ad olorem habitanti nomine Rholoph. 100 fl. für Kunst allerley.
578. Mense Februario.

Engellender ein verachtlich volck, zierlich bekleidet, siberlich, meinen
d halten für nitzs keinen, der nitt ires landes art. Suum cuique
lchrum *).

Kein volck ist mehr allerley sprachen erfaren, dan niderlender, do her
s sprich wortt entstanden: So man ein niderlender in ein sack durch die
ender tregtt, wurdt er die sprachen lernen. Kein volck wider gereisett
nn belgier oder niderlender; witer aber die Spanier, die bis in indiam,
pricam geschiffet, vnd die nüwe welt erfunden haben.

Schweden ein grob volck: den teüschen vfsetzig vnd vnbarmhertzig.

Schwaben ob linguam et mores allenthalben verachtett, hand geschicket leütt.

Schwaben schwetzer, Bohmer ketzer, Polen Dieb ꝛc.

[Es folgen Recepte zum Kalklöschen u. dgl. Dann von anderer, viel spä-
er Hand:

Ob excellentem artis pictorie cognitionem 50 fl. 1538. magistratus Basil.
h. Holbeinio pictori annuatim ex aerario Contribuit Jac. Mejero coss. Et
rgitus est uxori illius per biennium illud quo in Anglia abfuit. 80 fl. de-
ictis 20 **).

B. Verzeichniß aller zwischen 1588—1612 gestorbenen Personen.

590. 8. Febr. Catharina Holbeinin, Jo. Holbenij, excellentis pictoris quondam filia, uxor cuiusdam lanij.

590. 15. Sept. Küngoldt Holbeinin, Joannis Holbenij quondam pictoris excellent. filia et molitoris cuiusdam vidua.

594. 17. Sept. Felicitas Holbein, Conradt Volmars uxor. peste.

VII. Aus dem Manuscript des Remigius Fesch

„Humanae Industriae Monumenta," in der Baseler Bibliothek. ***)

Blatt 35. **Hans Holbein.**

[Auf eine Citation des C. van Mander folgt]:

A. 1651 mense Aug. cum admissus essem ad inspectionem Musaei Amer-

*) Eine interessante Ergänzung zu den damaligen Urtheilen über die Engländer,
n denen das 6. Capitel dieses Bandes sprach.

**) Der unbekannte Schreiber dieser Bemerkung hat wohl den Bestallungsbrief, von
m Basilius Amerbach eine Abschrift genommen (jetzt im Archiv des Baseler Museums),
werlich aber eine ausdrückliche Nachricht über die Bezahlung der Pension an Holbeins
ausfrau gekannt.

***) Interessante Notizen über Gemälde zu Basel, meist von Patin für seine Bio-
aphie benutzt. Die Stelle, welche einen merkwürdigen Beitrag zur Geschichte der Meyer'-
en Madonna giebt, schon benutzt Bd. I S. 324. — Seitdem auch abgedruckt von Fechner
Archiv für die zeichnenden Künste XII.

bachiani, ab heredibus vidua tum Basilii Iselii Amerbachiade per matrem audivi in schedis Amerbachianis reperiri tres fuisse fratres Holbeinios pictores omnes hunc Johannem, Ambrosium, Brunonem. Manum Ambrosii vidimus in d. Musaeo in tabella qua duo capita sceleta expressit ad cancellos ferreos, mira industria.

[Es folgt ein Citat aus Quad.]

OPERA.

I. Basileae is platea ferrea, Eisengassen, quam vocant, Domus est cui nomen Zum Dantz, in qua etiamnunc miro artificio huius pictoris manu divina, in muro sub tecto, picta conspicitur chorea rusticorum saltantium, cuius in vita quoque auctoris meminit Manderius supradictus.

pro hac pictura Holbenius habuit florenos XL.
notante Zuingero in meth. Apodemica fol. m. 199.

II. In curiae Basiliensis area superiori parietes tres divina similiter huius pictoris manu sunt picturis variis exornati.

III. Effigies Caroli V. Imp. quam Dns Le Blond pictor Amstelodamensis a Duce Buckingamio Anglo, ad conquirendas tota Europa picturas celebriores imprimis Holbeinianas emissus, emit Lugduni in Gallia pro centum Coronatis An. circiter 1633 prout suis ad me literis Dn. Monconius Liergaeus Consil. Regius An. 1638 7. Jan.*)

IV. Effigies Erasmi Roterodami, ab eodem Blondio empta Basileae a Dn. Joh. Jac. Burckardo J. C. ducatis aureis centum: quam postea delatam in Belgium inde accuratissime iusta magnitudine in aes incidi curavit, manu doctissima C. Vischer, prout extat inter effigies nostras illustrium.

Effigies Jacobi Meieri zum Hasen postea consulis Basil. primi, e patriciis, et Uxoris eiusdem artificio admirabili, quas An. 1630 in sua habuit potestate Joh. Rud. Feschius Reip. Basil. Consul. Pater. Nota Picturae H. H. 1516.

Nunc visitur in Musaeo Rem. Feschii J. C. Basil. una cum prima delineatione ipsiusmet quoque Holbenii unde postea tabellas illas domi accuratius adornavit diligentia incredibili.

EFFIGIES.

Inter pictores illustres volumine nostro Effigierum.

[Am Rande.] Eandem habet Pinacotheca nostra vivis coloribus aliunde depictam a Joh. Lydio nostrate sing. industria elaboratam et mihi oblatam, prid. Cal. Jan. 1667.

Videtur quoque in chorea mortalitatis manu Holbenii propria delineata.**)

---

*) Ein Porträt Karls V., das Holbein genannt wird und nach Bürger von ihm sein kann, zu Amsterdam.

**) Vgl. S. 125.

Aliam quoq. habemus ex αὐτογράφῳ ipsiusmet Holbenii picto quod extat in Pinacotheca Arundeliana, a Wenz. Hollar in aes transcriptam.

Item aliam, itidem ex orginario diverso Holbenii in aes incisam Ant. Stokius fecit H. h. excudit.

Aliam vidi in celebri pinacotheca Amerbachiana ab ipsomet quoque Holbenio elaboratam coloribusque siccis, nigris et cinericeis, Holbenium adhuc juniorem exprimentem Annorum circiter XX. cum pileo sive pireto rubro. altit. pedis Romani cum dim. circiter, latit. pedis unius vel paulo minoris.

[Es folgen Stellen über Holbein aus Erasmus Briefwechsel.]

Erant 2. tabulae junctae, ligamentis ferreis ut aperiri et claudi potuerint, in tabula dextra Effigies Johan. Frobenii Typographi, in altera Erasmi sine dubio ab ipso Erasmo in gratiam et honorem Frobenii, quem impense amabat, curatae, et eidem ab Erasmo oblatae, unde et eidem dextram cessit: Ex his tabulis nobis exempla paravit pictor non imperitus Joh. Sixtus Ringlinus Basil. An. 1648, quae extant inter effigies nostras.

Continuatio Holbenii.

VI. An. 163 . . . suprad. pictor Le Blond hic a vidua et haeredibus Lucae Iselii ad S. Martinum emit tabulam ligneam trium circites ulnarum Basiliensium tum in altitud. tum longitud. in qua adumbratus praedictus Jac. Meierus Consul ex latere dextro una cum filiis, ex opposito uxor cum filiabus omnes ad vivum depicti ad altare procumbentes, unde habeo exempla filii et filiae in Belgio a Joh. Ludi pictore ex ipsa tabula depicta.*) Solvit is Le Blond pro hac tabula 1000 Imperiales, et postea triplo majoris vendidit Mariae Mediceae Reginae Galliae viduae Regis Lud. 13. matri, dum in Belgio ageret, ubi et mortua. Quorsum postea pervenerit incertum.

[Zusatz am Rande.]

Tabula haec fuit avi nostri Remigii Feschii Consulis, unde Lucas Iselius eam impetravit pro Legato Regis Galliarum, uti ferebat, et persolvit pro ea centum Coronatos aureos solares. An. circ. 1606.

VII. In Archivo Magistratus Basil. similis tabula lignea bimembris, quae ductis rectis lineis in multas est tabellas tributa, quibus figuris exiguis passio Dni nostri adumbrata artificio prorsus admirabili et incomparabili, pro qua tabula Ducem Bavariae Maximilianum ferunt A. 1646 per legatum aliquot millia aureorum obtulisse.

In Musaeo Amerbachiano.

VIII. In Musaeo Dni Basilii Iselii Amerbâchiadis extat Christi corpus in Tabula longa pedem circiter alta cum dimidio iacens miri Artificii.

*) Sehr mittelmäßige Copien, im Bas. Museum.

Corpus mortuum repraesentans iustae magnitudinis cum inscr. literis Aureis IESVS NAZARENVS REX IVD.

ad pedes MDXXI. H. H. Hans Holbein, ut tum XXIII. non nisi fuerit Annorum, ut prorsus dignum admiratione, unde haec ei praecox adeo pingendi industria incomparabilis, praesertim αὐτοδιδάκτῳ, et suis ipsius magistro.

Pro hac pictura mille ferunt oblatos Imperiales.

ibidem. IX. Effigies Erasmi Lateralis. qua Erasmus scribens adumbratus, manu variis Annulis ornata, et oculis in scripturam intentis. Tabula altit. sesquipedalis, et pedem unum lata.

ibidem. X. Lais Corinthiaca, meretrix famosa in Antiquitate, veste scissa colorata meretricia stans ad mensam Nummis aureis onustam protensa manu precii velut paucitatem contemnens, adeo nempe care suas locabat noctes, vel potentissimi precii magnitudini deterrerentur. E praecipuis iudicatur pictura haec Holbenii Musaei Amerbachiani. Vnum circiter pedem lata sed paulo altior: habet adscriptum Annum MDXXVI. quo Anno in Angliam abiit, cum commend. Erasmi.

ibidem XI. Alia pictura priori similis plane, Foemina nempe et habitu corporis, et vestitu et magnitudine Laidi non absimilis, nisi quod haec juxta se habeat infantem. E schedis Amerbachianis apparet hanc effigiem esse foeminae alicuius e familia nobili Basiliensi Offenburgiorum.

ibidem. XII. Adam et Eva cum pomo in manibus, capita nonnisi cum pectoribus. A. 1517. H. H. Tabella sesquipedem lata, alta vero pedem unum.

ibidem XIII. Effigies Erasmi parva in Tabella rotunda.

XIV. Effigies Bonifacii Amerbachii barbata Annum cum ageret aetatis XXIV. cum byreto nigro: In Tabella ad latus depicta effigiei haec leguntur. [Es folgt die Inschrift, wie auf Seite 263 f. des I. Bandes. Am Rande]: Tabula quadrata pedalis ibid.

Ibid. XV. Christus nudus sedens sub Porticu eleganti cum corona spinea in capite statura non nisi palmari, colore albo, cinericeo rubro mixto temperatura eleganti ac mire iucunda. Pictura priore minor nonnihil, una cum sequenti nulli cedere iudicatur ex picturis Holbeinianis.

Ibid. XVI. Maria sedens in templo cum porticis et orans tabella socia priori: sane par nobile tabellarum Holbenianarum.

Ibid. XVII. Christus in cruce cum Johanne et Maria tabula tres pedes

alta, et duos lata, quam ipsam quoque Holbeinianis adnumerant heredes ex notatis Amerbachianis.[1])

Ibid. XIIX. Coena Dominica $3^1/_2$ pedes alta, et tres circ. pedes lata.

Ibid. XIX. Maria cum Christo infante in sinu erecto.
Tabula altit. sesquiped. unum pedem lata. (?)

Ibid. XX et XXI Duo pueruli duabus tabellis quadrat. aequilat.[2])

Ibid. XXII. et XXIII. Juvenis sanctus, cum Virgine sancta, cum radio aureo, tabellae similes prioribus.

Ibid. XXIV. Ascensio Christi. Ein Nachtstückch. Christus in nubibus schön perspectiv. Kleine Bilder.[3])

Ibid. XXV. Christus nudus sedens MDXVIII.[4])

Ibid. XXVI. Tabella ex utroque latere picta a quodam scriba prae foribus suspensa, regionem superiorem utrinque scriptura complet. qua invitantur iuvenes ad καλλιγραφίαν in cujus gratiam Holbenius adiecit picturam utrinque nempe aream in qua dispositi hinc inde pueri intenti scriptioni..

[Später Tinte.] XVII. Effigies Holbenii in charta coloribus siccis cinereis adumbrata cum pileo seu pireto rubro, facie venusta juvenili, imberbi, annorum circiter XIIX, vel XX, ad summum indicat aetatem: charta altitudinis duarum spytamorum mediocrium, lata vero unius spyt. cum dimidio.

XIIX. Uxor Holbenii cum duobus liberis nudis in Tabula Lignea von Ölfarben. 3. spythamos alta, 2. lata.

XIX. Coena Christi in Tabula lignea maxima, e primis picturis Holbenii.[5])

VIII. Holbein's Testament.

(Bis vor kurzem in der St. Pauls-Kathedrale zu London bewahrt, in einem Buche genannt Beverley, Folio 116. Abgedruckt in der Archaeologio vol. XXXIX.)

In the name of God the father, sonne, and holy gohooste, I, JOHNN HOLBEINE, servaunte of the Kynges Magestye, make this my Testamente and last will, to wyt, that all my goodes shalbe sold and also my horse, and I will that my debtes be payd, to wete, fyrst to Mr. Anthony, the Kynges servaunte, of Grenwiche, y^e of summe of ten poundes thurtene shyl-

---

[1]) Copie vgl. Bd. I S. 255, 365.
[2]) Ambrosius Holbein.
[3]) Das erste H. Baldung Grien (im Katalog als Grunewald, Basel, Mus. Nr. 80).
[4]) Christus als Fürbitter von Amb. Holbein. (?)
[5]) Das Abendmahl auf Leinwand, Nr. 5.

lynges and sewyne pence sterlinge. And more over I will that he shalbe contented for all other thynges betwene hym and me. Item, I do owe unto Mr. John of Anwarpe, goldsmythe, sexe poundes sterling, wiche I will also shalbe payd unto hym with the fyrste. Item, I bequeythe for the kynpyng of my two Chylder wich be at nurse, for every monethe sewyn shyllynges and sex pence sterlynge. In wytnes, I have sealed and sealed this my testament the vijth day of Octaber, in the yere of our Lorde God M^{I}vCxliij. Wytnes, Anthoney Snecher, armerer, Mr John of Anwarpe, goldsmythe before sayd, Olrycke Obynger, merchaunte, and Harry Maynert, paynter.

XXIX° die Mensis Novembris anno Domini predict. Johannes Anwarpe executor nominat. in testamento sive ultima voluntate Johannis alias Hans Holbein nuper parochie Sancti Andree Undershafte defunti comparuit coram Magistro Johanne Croke, etc. Commissario generali ac renunciavit omni executioni hujusmodi testamenti quam renunciationem dominus admisit deinde commisit administrationem bonorum dicti defuncti prenominato Johanni Anwarpe in forma juris jurato et per ipsum admissa pariter et acceptata. Salvo jure cujuscunque. Dat. etc.

Holbene. — XXIX^{no} die Mensis predicti commissa fuit administracio bonorum Johannis alias Hans Holbenn parochie sancti Andrei Undershaft nuper abintestato defuncti Johanni Anwarpe in forma juris jurato ac per ipsum admissa pariter et acceptata. Salvo jure cujuscumque. Dicto die mens. etc.

Verzeichniß der Werke

von

Hans Holbein dem Aelteren, Sigmund Holbein, Ambrosius Holbein, Bruno Holbein (?) und Hans Holbein dem Jüngeren.

Inhalt.

Vorbemerkung.

Dies Verzeichniß der Werke ist natürlich nur ein Versuch, der vielfach der
rgänzung bedürfen wird. Der Verfasser verzeichnet nur diejenigen Werke der
ünstler, welche er entweder selbst gesehen oder über die er durch solche Gewährs-
änner, auf deren Urtheil er vertraut, sichre Nachricht hat.

Die Arbeiten, welche er den Künstlern abspricht, sind ausgelassen. Nur an
tellen, wo es vorzugsweise wichtig schien, sind kurze Motivirungen für die Ver-
erfung gegeben. Solche Notizen stets in kleinem Druck.

Bei der Anordnung waren praktische Gründe maßgebend. So schließen zu-
ächst die Verzeichnisse der Holzschnitte nach Hans und Ambrosius Holbein sich
m Katalog in Passavants Peintre-Graveur, vol. III. p. 359—424, an, weil
ernach die Sammlungen im Allgemeinen geordnet sind. Freilich verwirft der
erf. zahlreiche Blätter, die bei Passavant stehen und fügt viele neue hinzu; auch
Passavants Catalog reich an Irrthümern und läßt in der Anordnung viel zu
ünschen übrig. Doch soll dies Verzeichniß Passavant nicht ersetzen und überflüssig
achen, sondern als Ergänzung zu dem seinigen dienen und nothwendige Berich-
igungen geben. Die Fassung ist so kurz wie möglich, und es schien für unsere
wecke ausreichend, die citirten Buchtitel abgekürzt zu geben.

Das Verzeichniß der Gemälde und Zeichnungen ist nach dem Orte, an wel-
em dieselben sich jetzt befinden, alphabetisch geordnet, und vertritt dadurch ein
rtsregister. Dieser Eintheilung ist die Eintheilung nach den verschiedenen Künst-
rn aus der Familie Holbein untergeordnet; um aufzufinden, was jedem Einzelnen
n ihnen angehört, ist das allgemeine Register zu benutzen.

Die Maße, wo der Verfasser ihrer habhaft werden konnte, sind bei den
emälden und den Holzschnitten nach dem Metersysteme angegeben.

I. Holz- und Metallschnitte

nach

Hans Holbein dem Jüngeren.

Passavant 1. (Nr. 1—91.) Bilder des Alten Testaments.

Jedes Blatt H. 0,06 B. 0,089 Band II. S. 55—72.

Nr.

1) Sündenfall.
2) Arche Noah. Genesis VII.
3) Turmbau zu Babel. Genesis XI.
4) Die drei Männer vor Abraham. Genesis XVIII.
5) Opfer Abrahams. Genesis XXII.
6) Isaak Jakob segnend. Genesis XXVII.
7) Verkauf Josephs. Genesis XXXVII.
8) Pharaos Traum. Genesis XLI.
9) Jakob, Ephraim und Manasse segnend. Genesis XLVIII.
10) Jakobs Begräbniß. Exodi I.
11) Moses vor dem Dornbusch. Exodi III.
12) Moses und Aaron vor Pharao. Exodi V.
13) Pharaos Untergang im rothen Meer. Exodi XIV. u. XV.
14) Mannalese. Exodi XVI.
15) Moses auf Sinai. Exodi XIX.
16) Tempelgeräthe. Exodi XXV.
17) Moses mit den Gesetzestafeln vor Gott knieend. Exodi XXXIV.
18) Moses Gottes Vorschriften über Brandopfer empfangend. Levitici I.
19) Moses Gottes Befehl der Priesterweihe empfangend. Levitici VIII.
20) Aarons Söhne vom Feuer verzehrt. Levitici X.
21) Vorschriften Gottes über Ernte und Weinlese. Levitici XIX.
22) Moses und Aaron das Volk zählend. Numeri I.
23) Das Lager der Stämme. Numeri II.
24) Untergang der Rotte Korah. Numeri XVI.
25) Errichtung der ehernen Schlange. Numeri XXI.
26) Moses den Tod der Medianitischen Weiber u. Knaben anordnend. Numeri XXXI.

Nr.

27) Moses das Volk an seine Erlebnisse erinnernd. Deuter. I.
28) Moses das Volk ermahnend. Deuter. IV.
29) Moses die Priester unterweisend. Deuter. XVIII.
30) Josua über den Leichen der Könige stehend. Josue XII.
31) Verstümmelung des Adoni Bezec. Judicum I.
32) Boas und Ruth. Ruth II.
33) Hanna und Elkana. I. Regum (d. h 1. Samuel) I.
34) Salbung Sauls. I. Regum X.
35) Goliath und David. I. Regum XVII.
36) David die Botschaft von Ceila's Belagerung durch die Philister empfangend. I. Regum XXIII.
37) David Sauls Tod erfahrend. II. Regum (2. Samuel) I.
38) Siege Davids. II. Regum VIII.
39) David den Urias aussendend. II. Regum XI.
40) Nathan vor David. II. Regum XII.
41) Das Weib von Thecu Absalons Begnadigung erwirkend. II. Regum XIV.
42) Amasa's Ermordung. II. Regum XX.
43) Abisag bei David. III. Regum (1. Könige) I.
44) Hiram's Bote vor Salomo. III. Regum V.
45) Ahia's Tod. III. Regum XIV.
46) Des Elias Opfer von himmlischem Feuer verzehrt. III. Regum XVIII.
47) Bestrafung der Knaben, die Elisa verspotten. IV. Regum (2. Könige) II.
48) Athalia. IV. Regum XI.

Nr.
49) Heidnisches Opfer des Achaz. IV. Regum XVI.
50) Josias dem Volke das Gesetz lesend. IV. Regum XXIII.
51) Wiederholung der Genealogie. I. Paralip. (1. Chronika) I.
52) Sauls Haupt von den Philistern in ihren Tempel gebracht. I. Paralip. X.
53) Musik der Leviten an der Bundeslade. I. Paralip. XVI. (17).
54) Salomo um Weisheit betend. II. Paralip. (2. Chronika) I.
55) Salomo das Volk segnend. II. Paralip. VI.
56) Sesac die Tempelschätze raubend. II. Paralip. XII.
57) Niederlage des Sennacherib. II. Paralip. XXXII.
58) Rückkehr der Juden aus der Gefangenschaft. I. Esdrae I.
59) Nehemias Gebet. II. Esdrae (Nehemia) I.
60) Passahfeier durch Josias. III. Esdrae I. (Apokryphisch. Auch 2. Chronika 35).
61) Erblindung des Tobias. Tobiae I u. II.
62) Hiob .. Job. I. (Hiob 2).
63) Hiob .. Job. XV.
64) Hiob .. Job. XXXVIII. u. XLII.
65) Esther dem Throne des Königs nahend. Esther I. u. II. (Esther 5?).
66) Judiths Auszug. Judith X.
67) Judith mit dem Haupte des Holofernes. Judith XIII.
68) David Psalmen schreibend. Psalm. I.
69) Der Thor. Psalm. LII.
70) Christus zur Rechten des Vaters. Psalm. CIX.

Nr.
71) Das Liebespaar. Canticor. I.
72) Jesaias über Jerusalem weinend. Jsaiae I.
73) Jesaias Gottes Glorie schauend. Jsaiae VI.
74) Hiskia's Horoscop. Jsaiae XXXVIII.
75) Vision des Ezechiel. Ezech. I.
76) Vision der Tempelpforte. Ezech. XL.
77) Der Altar. Ezech. XLIII.
78) Die Flüsse um den Tempel und die Theilung der Stämme. Ezech. XLVII.
79) Die Männer im Feuerofen. Danielis IV. (Apokryphisch).
80) Daniels Gesicht der vier Thiere. Danielis VII.
81) Der Engel dem Daniel den Kampf zwischen dem Widder und dem Bock deutend. Danielis VIII.
82) Genealogie von Alexanders Nachfolgern. Danielis XI.
83) Daniel und Susanna. Danielis XIII. (Apokryphisch).
84) Daniel in der Löwengrube. Danielis XIV. (Apokryphisch).
85) Hosea und sein Weib. Osee I.
86) Joel. Joelis I.
87) Amos lehrend. Amos I.
88) Jonas auf Ninive's Untergang harrend. Jonae I. II. u. III.
89) Habacuc den Schnittern ihr Mahl bringend. Habacuc I. (Eigentlich aus den Apokryphen).
90) Sacharja. Zachariae I.
91) Die Erscheinung kämpfender Reiterscharen über Jerusalem. II. Machab. V.

Der Schnitt der Blätter rührt größtentheils von Hans Lützelburger her. Daß er schon im 16. Jahrhundert für den Verfertiger gehalten wurde, zeigt folgende kürzlich von Herrn His-Heusler unter den Amerbach'schen Papieren gefundene Erwähnung des Formschneiders durch Basilius Amerbach: „Lützelburger autor biblicarum historialarum excusarum Lugduni. 1522."

Probedrucke, vollständig, Basel, Museum. Einseitige Drucke. — Hier außerdem Nr. 39a, früherer Stand des Urias, mit Hintergrund. Unicum. „David cum Uria ex Holbeini Bibliacis. Appictum est hic velum." Amerb. Verzeichniß.

Besondere Ausgaben, Lyon.

1538: 1) Historiarum ueteris Instrumenti Icones ad uiuum expressae. Una cum breui sed quoad fieri potuit, dilucida earundem expositione. Lugduni, sub scuto Coloniensi. M. D. XXXVIII. (Schluß: Excudebant Lugduni Melchior et Gaspar Trechsel fratres. M. D. XXXVIII.*).

*) Sotzmann, in der Einleitung zu Bürkner's Copien, führt eine Ausgabe von 1537 an. Wahrscheinlich nur ein Irrthum, da jede Quellenangabe für dies unbekannte Factum fehlt.

4 Blatt aus den Todesbildern. Hierauf Nr. 2—39, 41—71, 73—91. Ueber jedem Bilde Angabe des Bibel-Capitels (wie oben) und kurzer Lateinischer Inhalt. (Aber nicht, wie Maßmann angiebt, mit den Französischen Versen). Ein prachtvolles, alt illuminirtes Exemplar, ohne Titel, sowie auch ohne das Blatt mit Nr. 20 und 21, im Museum zu Berlin.

1539: 2) Historiarum Veteris Testamenti Icones. Una cum breui, sed quoad fieri potuit, dilucida, earundem et Latina et Gallica expositione. Lugduni, sub scuto Coloniensi. M. D. XXXIX. (M. u. G. Trechsel). 1—4 Todesbilder und 2—91 Bilder des Alten Testam. Bei jedem Bild Französische Verse. Vorn Latein. Gedicht des Nicolaus Borbonius auf Holbein.

1543: 3) Hist. Vet. Test. icones ... Lugduni ... apud Ioannem et Franciscum Frellonios, fratres. M. D. XLIII. Bilder wie vorhin. Mit Vorrede des F. Frellon, Latein. Gedicht des Nicol. Borbonius und Französischen Versen des Gilles Corrozet. — Diese Ausgabe wird im Amerb. Verzeichniß citirt: „Historia veteris testamenti. Joh. Holb. Lugdun. apud Frellonios 1543".
4) Spanisch; Retratos o tablas de las historias del Testamento Viejo, hectas y dibuxadas por vn muy primo y sotil artifice ... En Lion de Francia. So el escudo de Colonia. Año 1543. Vorrede und Corrozet's Gedicht, Spanisch, ebenso die Verse unter den Bildern, die Erklärung darüber Lateinisch. Bilder wie vorhin, nur daß 54 fehlt und 55 doppelt erscheint. (Berlin. Bibl., aus der Bibl. des Grafen Steph. Mejan).

1547: 5) Icones Historianum Veteris Testamenti etc. Wie Ausgabe 3. Auf dem vorletzten Blatte die 4 Evangelisten, nicht von Holbein.

1549: 6) Spanische Ausgabe wie Nr. 4.
7) The Images of the Old Testament, lately expressed, set forthe in Ynglish and Frenche .... Printed at Lyons by Johan Frellon, ... the yere of our Lord God 1549. 1—4 Todesb. 2—91 A. Test.
Außerdem 8) in der Latein. Biblia Vtriusque Testamenti iuxta Vulgatam Translationem, Lugduni apud Hugonem a porta M. D. XXXVIII. Fol. Hier auch das seltene Blatt 1, aber auch Nr. 1 der Todesbilder. — 9) Bibl. Sacrosancta Test. Vet. et N. Lugd. Apud Hugonem et haeredes Aemonis a Porta 1544. Ohne 1, mit andern Holzschnitten gemischt.

Ausführliches: Maßmann's Literatur der Todtentänze. Leipzig, J. O. Weigel 1840. S. 62—67. Ebenda S. 68—74. Nachschnitte.

Froschauer's Bibel (Zürich 1531) enthält 50 Nachschnitte, darunter auch Nr. 1, Sündenfall; 31 dieser Copien sind von der Gegenseite.

Ausgezeichnete moderne Copien: Bl. 1, Sündenfall; Weigel, Holzschnitte berühmter Meister.

Vollständige Copien: Icones vet. Test. London; William Pickering. 1830. (Von John und Mary Byfield.) — Auswahl, 50 Bl.: Hans Holbeins Altes Testament ... Herausgegeben von Hugo Bürkner. Mit einer Einleitung von D. F. Sotzmann. Leipzig 1850. — Dibdin, Decam. I. Sehr gute Copien von Nr. 6, 33, 51 und Stücke v. 55 und 88. — Jackson, Treat. on Wood Engr. Nr. 5 (verkleinert) und 69. — Wornum, Life of Holb. Nr. 62.

Pass. 2. Die Bilder des Todes.

Jedes Blatt H. 0,066; — B. 0,059. Band II. S. 103—127.

I. II. Einseitige Abdrücke. Baseler Drucke.

	I.		II.
1.	Die schöpffung aller ding.	1.	Die schöpffung aller ding.
2.	Adam Eua im Paradiss.	2.	Adam Eua im Paradiss.
3.	Vsstribung Ade Eue.	3.	Vsstribung Ade Eue.
4.	Adam bawgt die erden.	4.	Adam bawgt die erden.
5.	Der Bapst.	5.	Der bapst.
6.	Der Cardinal.	6.	Der Cardinal.
7.	Der Bischoff.	7.	Der Bischoff.
8.	Der Thumherr.	8.	Der Thumherr.
9.	Der Apt.	9.	Der Apt.
10.	Der Pfarrherr.	10.	(Pfarrer fehlt.)
11.	Der Predicant.	11.	Der Predicant.
12.	Der Münch.	12.	Der Munch.
13.	Der Artzet.	13.	Der Artzet.
14.	Der Keysor.	14.	Der Keyser.
15.	Der Künig.	15.	Der Künig.
16.	Der Hertzog.	16.	Der Hertzog.
17.	Der Richter.	17.	Der Richter.
18.	Der Fürspräch.	18.	(Fürsprech) vorhanden, doch die Ueberschrift fehlt.
19.	Der Groff.		
20.	Der Ritter.	19.	Der Groff.
21.	Der Edelman.	20.	Der Ritter.
22.	Der Ratsherr.	21.	Der Edelmann.
23.	Der Rychman.	22.	(Rathsherr) vorh., doch Titel fehlt.
24.	Der Kauffman.	23.	Der Sternensecher.
25.	Der Krämer.	24.	(Reicher } fehlen.)
26.	Der Schiffman.	25.	Kaufmann } fehlen.)
27.	Der Ackerman.	26.	(Krämer, vorb., doch Titel fehlt).
28.	Der Altman.	27.	(Schiffer, fehlt.)
29.	Die Keyserinn.	28.	(Ackermann } vorh., doch Titel fehlt.)
30.	Die Küniginn.	29.	Altmann } vorh., doch Titel fehlt.)
31.	Die Hertzoginn.	30.	Die Keyserin.
32.	Die Greffinn.	31.	Die Künigin.
33.	Die Edelfraw.	32.	Die Hertzogin.
34.	Die Aptissinn.	33.	Die Greffin.
35.	Die Nunne.	34.	Die Edelfraw.
36.	Dass Altweyb.	35.	Die Aptissin.
37.	Dass Jung kint.	36.	Die Nunn.
38.	Gebeyn aller menschen.	37.	(Altweib } fehlen.)
39.	Dass Jüngst gericht.	38.	Kind } fehlen.)
40.	Die Wapen dess Thotss.	39.	Gebein aller menschen.
		40.	Das letzst Urteyl Gottes.
		41.	Gedenck das end.

III. IV. V. Ausgaben aus Lyon.

	III. 1538—1545.		IV. 1545—1562.
1.	(Erschaffung Evas).	1--39	wie III.
2.	(Sündenfall).	40.	(Kriegsmann).
3.	(Vertreibung aus dem Paradiese).	41.	(Spieler).
4.	(Adam baut die Erde).	42.	(Säufer).
5.	(Gebein aller Menschen).	43.	(Narr).

III. 1538—1545.	IV. 1545—1562.
6. (Papst).	44. (Räuber).
7. (Kaiser).	45. (Der Blinde).
8. (König).	46. (Der Kärrner).
9. (Cardinal).	47. (Der Sieche).
10. (Kaiserin).	48—51. Kindergruppen.
11. (Königin).	52. (Jüngstes Gericht).
12. (Bischof).	53. (Wappen des Todes).
13. (Herzog).	
14. (Apt).	
15. (Aeptistin).	V. 1562.
16. (Edelmann).	1—44 wie IV.
17. (Domherr).	45. Kindergruppe.
18. (Richter).	46. (Junge Gattin).
19. (Fürsprech).	47. (Junger Gatte).
20. (Ratsherr).	48. Kindergruppe.
21. (Prädicant).	49—57 wie IV, 45—53.
22. (Pfarrer).	58. Musicirende Kinder.
23. (Mönch).	(Dies letzte Blatt ist einige Seiten später zwischen Vorrede und Text der beigegebenen Schrift La Medecine de l'Ame, eingeschoben.)
24. (Nonne).	
25. (Alt Weib).	
26. (Arzt).	
27. (Sternenseher).	
28. (Reicher).	
29. (Kaufmann).	
30. (Schiffer).	
31. (Ritter).	
32. (Graf).	
33. (Altmann).	
34. (Gräfin).	
35. (Edelfrau).	
36. (Herzogin).	
37. (Krämer).	
38. (Ackermann).	
39. (Kind).	
40. (Jüngstes Gericht).	
41. (Wappen des Todes).	

Das Blatt der Herzogin (I, 31) bez. mit Lützelburgers Monogramm H L.

Einseitige Abdrücke, Basel.

I. Vor 1527 (vgl. B. II. S. 109); 40 Blatt, mit Ueberschriften in Deutscher Sprache und in liegender Italienischer Schrift. Die unter I. gegebene Reihenfolge ist diejenige des gebundenen Exemplars im Kupferstichcabinet der kaiserlichen Bibliothek zu Paris. Das Exemplar des Berliner Kupferstichcabinets (aus der v. Nagler'schen Sammlung) wich, nach den handschriftlichen Zahlen auf der Rückseite, nur darin ab, daß Richter und Fürsprech (Paris 17, 18) erst nach dem Rathsherrn (Paris 22) kamen.*) Vollständige Exemplare außerdem: Basel, Museum (Im Amerb. Verzeichniß: Saltatio siue chorea mortis a mundi creatione sumpto initio H. H.) und London, British Museum, aus der Ottley'schen Sammlung. Bei diesen beiden ist die ursprüngliche Reihenfolge nicht festzustellen.**) Unvoll-

*) Hiernach die von Maßmann gegebene Reihenfolge (Lit. d. Todtentänze S. 9) zu berichtigen.

**) Ein eigenthümlicher Irrthum steht bei Passavant S. 366, 367. Hier wird angegeben, das Exempl. des Brit. Museums habe, statt der Deutschen Titel, Deutsche Verse

ständige Exemplare: Wien, Albertina. 39 Bl. (es fehlt der Prädicant). — Dresden, Kupferstichcabinet der Königin Marie, 30 Bl. Aus der Sammlung des Rathsherrn Peter Vischer in Basel. (Es fehlen I, 2. 4. 7. 19. 20. 28. 35. 37. 39. 40). — Berlin, Kupferstichcabinet, 12 Bl.: I, 4. 6. 14. 17. 18. 20. 22. 23. 26. 28. 31. 37. — Oxford, Bodleian Library, 7 Bl. I, 8. 12. 13. 15. 16. 19. 36. Sonst vergl. Maßmann.

II. Folge von 41 Blatt, um den Sternenseher vermehrt. Die Ueberschriften, zum Theil abweichend, in aufrecht stehender gothischer Schrift. Unvollständiges Exemplar im Kupferstichcabinet zu Paris, 35 Blatt; bei 5 darunter fehlen außerdem die Titel. Zuerst genannt von Herrn Ambroise Firmin Didot (Essai u. s. w. p. 66 ff.). — Die Abdrücke sind ebenfalls trefflich, daß aber diese Ausgabe (gegen Didot's Ansicht) später als die vorige ist, beweist das Vorkommen des Sternensehers, sowie die Ueberschrift „Gedenck das end" (statt „die wagen deß thotß), welche schon mit der Bibelstelle bei den späteren Ausgaben „Memorare novissima" etc. stimmt. —

III.—V. Ausgaben mit Text, beide Blattseiten bedruckt.

1538: III. 41 Bl. 1) Les simulachres & historiees faces de la mort, autant elegamment pourtraictes, que artificiellement imaginés. A Lyon Soubz l'escu de Coloigne. M. D. XXXVIII. (Schluß: Excudebant Lugduni Melchior et Gaspar Trechsel fratres. 1538). — Widmung an die Äbtissin Johanne de Touszele. Ueber jedem Bilde Lateinische Bibelstellen, darunter Französische Quatrains. Keine Ueberschriften.

1542: 2) Les simulachres et historiees faces de la Mort, contenant la medecine de l'ame etc. etc. (nebst andern Schriften). A Lyon, A l'escu de Coloigne, chez Jan et François Frellon, freres. 1542.

3) Imagines de morte, et epigrammata, e Gallico idiomate a Georgio Aemylio in Latinum translata (nebst den Beigaben). Lugduni, sub scuto Coloniensi, apud Joannem et Franciscum Frellonios fratres 1542.

1545: 4) Imagines mortis ... Lugduni ... 1545. (J. & F. Frellon). Hier hat Blatt 1, Schöpfung, zuerst den senkrecht durchgehenden Riß.

1545: IV. 53 Blatt. 5) Imagines mortis ... Lugduni ... 1545. (J. & F. Frellon).

1547: 6) Imagines mortis (mit ausdrücklicher Bemerkung: Duodecim imaginibus praeter priores ... cumulatae). Lugd. ... 1547. (J. & F. Frellon).

7) Imag. mortis, duodecim Imag. p. p. ... Lugd. 1547. (Schluß: ... Excudebat Joannes Frellonius 1547.)

8) Icones mortis ... Lugduni ... 1547. (J. Frellon).

9) Les Images de la Mort. Auxquelles sont adioustées douze figures .... A Lyon .... chez Jehan Frellon, 1547*).

---

unter den Bildern, und es wird sogar ein solcher Vers mitgetheilt. Davon zeigen die Originale keine Spur. Ottley selbst (History of Engraving upon Copper and in Wood, Lond. 1816, S. 762) sagt von seinen Holzschnitten: „Es ist möglich, daß sie ursprünglich vielleicht unten Verse und oben Schriftstellen gehabt haben, außer den eben erwähnten Titeln, aber da der Rand ringsum beschnitten ist, ist es unmöglich, die Sache festzustellen." In Jackson's Treatise, den P. citirt, wird nur diese Stelle mitgetheilt und werden außerdem die Titel gegeben, die gänzlich mit denen der drei übrigen Probe-Exemplare stimmen.

*) Also die 4. Ausgabe dieses Einen Jahres.

1549: 10) Simolachri, historie, e figure de la morte . . . Aiuntoui ai nuouo molte figure mai piu stampate . . . In Lyone appresso Giovan Frellone. M. D. XLIX.

1554: 11) Icones mortis, duod. im. p. p. . . . Basileae 1554. (Ohne Verleger).

1562: V. 58 Blatt. 12) Les Images de la mort, Auxquelles sont adioustees dixsept figures . . . A Lyon, par Jehan Frellon, 1562. Nach R. Weigel Kunstkatalog, IV. Nr. 20256 ist dies fast die seltenste Ausgabe von allen, und giebt es auch eine Ausgabe von 1562, ohne die Vermehrungen.

Abdrücke von erhaltenen Originalstöcken (IV. Nr. 6, 10, 18, 26, 27, 30, 36, 40, 53) in Langlois, danses des morts, II. 1851.

Ausführlicheres Maßmann, Lit. d. T. S. 10—22. Ebenda S. 22—61 über die Nachschnitte und Nachstiche. Die besten Copien zu Venedig bei B. Vaugris 1545, 41 Bl. (Maßm. S. 26 B.) Die bemerkenswerthesten der modernen Copien: v. Bonner in Douce, The Dance of Death, 1833, 49 Bl. — Steindrucke von Schlotthauer, 53 Bl. München 1832. — Copien einzelner Blätter in Rumohrs Holbein, Weigel, Holzschn. berühmter Meister, Jackson, Treatise etc., Wornum, Life of Holbein, Dibdin, Bibl. Decamerone. — Copien nach Probedrucken: I, 20, 35 in Ottley, Hist. of Engraving. I, 4, 10, 17, 20, in Auerbachs Volkskalender 1866, Holbeins Todtentanz von A. Woltmann. — Photographien derselben Blätter, nach den Berliner Probedrucken, A. Woltmann, Holbein-Album, Berlin, Schauer.

Copien der 1562 dazu gekommenen Blätter, Gatte und Gattin, in R. Weigels Kunstkatalog IV. Nr. 20256.

Runde Copien im Kupferstichcabinet zu Berlin, getuschte Federzeichnungen, 23 Stück, im Durchmesser 0,125. Ueber dem Kaiser die Jahrzahl 1527. Enthalten folgende Nummern, nach Anordnung der ersten Baseler Drucke: (I.) 3. 5. 7. 8. 11. 14. 15. 16. 17. 19. 23. 24. 26. 27. 28. 31. 32. 34. 35. 37. 38. 39. 40.

Die angeblichen Originalzeichnungen, welche den Kupferstichcopien Chr. v. Mechel's zu Grunde lagen, hatten aus dem Besitz des Malers Jan Bockhorst gen. Langhen Jan später ihren Weg in das berühmte Cabinet Crozat zu Paris gefunden. Daß sie früher in der Arundel'schen Sammlung in England gewesen, läßt sich nicht nachweisen, und daß W. Hollar's Stiche ebenfalls nach ihnen gemacht seien, ist falsch. Schon Hegner (S. 323) hat das widerlegt. Bei Versteigerung der Sammlung Crozat (1771) kamen sie an den Geheimen Rath Fleischmann zu Straßburg, später an den russischen Fürsten Gallizin, der sie Mechel zum Stechen lieh. Daß sie, wie allgemein behauptet wird, an die kaiserliche Sammlung zu Petersburg gekommen, ist irrthümlich. Sie haben ihren Weg in die reiche Sammlung des Herrn Ambroise Firmin Didot in Paris gefunden. Die 44 Blätter, etwas größeren Formats, sind ungleiche, zum Theil geistvolle Copien späterer Zeit, nach den Holzschnitten gemacht, was schon das Vorkommen des Monogramms HL beim Blatt der Herzogin beweist. Manche Abweichungen kommen vor; dem Narren ist eine Kindergruppe beigegeben. Schon Mariette, der die Zeichnungen im Katalog Crozat für Holbein ausgab, spricht an einer andern Stelle von ihnen als Arbeit des Bockhorst (Abecedario). — Es ist überflüssig, nach Originalzeichnungen zu suchen; diese befanden sich auf den Holzstöcken selbst.

(Pass. 3—6). Alphabete und einzelne Initialen.

Pass. 3. Alphabet mit Todesbildern.

Jedes Bild M. 0,025 im Quadrat. Vgl. B. II. S. 127.

A Gebein aller Menschen.
B Papst.
C Kaiser.
D König..
E Cardinal.
F Kaiserin.
G Königin.
H Bischof.
I Herzog.
K Graf.
L Domherr.
M Arzt.
N Reicher Mann.
O Mönch.
P Kriegsmann.
Q Nonne.
R Narr.
S Dirne.
T Säufer.
V Reiter (Bauer zu Pferd).
W Waldbruder.
X Spieler.
Y Junges Kind.
Z Jüngstes Gericht.

Blätter mit Probedrucken:

A. Folioblatt, die Buchstaben in vier Reihen enthaltend, mit der Unterschrift: „Hanns Lutzelburger, formschnider, genant Franck." Basel, Museum (Amerb. Verz. „Alphabetum cum chorea mortis H. H. Hans Lützelburger formschnider genant franck. fol. I"). Dresden, Museum. London, British-Museum. (Hier indeß jeder Buchstabe sowohl als die Adresse einzeln aufgezogen). *)

B. Folioblatt, ohne Lützelburgers Adresse. Bibelstellen in Deutscher Sprache, über und unter dem Ganzen, sowie unter jedem einzelnen Buchstaben, zum Theil mit den Lateinischen Bibelstellen in den Ausgaben der Simulachres de la mort übereinstimmend. — Feste Coburg.

C. 21 einzelne Buchstaben (es fehlen B, O, S) mit Lateinischen Bibelversen, die mit den Deutschen des vorigen Blattes übereinstimmen. University Galleries, Oxford (aus der Sammlung von Francis Douce). Douce (S. 276) sagt, daß die Initialen mit den Todesbildern besonders veröffentlicht worden sind in einem ganz kleinen Band, ohne Datum, jeder Buchstabe mit Bibelstellen aus der Vulgata. Er mochte dieses Exemplar meinen.

Einzelne Buchstaben kommen vor: wohl zuerst im Neuen Testament, Griech., Basel, Bebelius, 1524 (N). Dann in der späteren Ausgabe dieses Buches von 1531 (A. E. I. N. O. R. T.), im Galen von 1538 — Nic. Borbonii Vand. Nugae. Basel, Cratander, 1538 — Lantgreuisch gemeyn ausschreiben Protestation ... 2c. (Vom Reichstag zu Speier, 1529). Ohne Ort und Jahr. (A. D. W.) — In zahlreichen andern Drucken von Froben, Isengrin, Cratander, Hervagius u. s. w.

Copien in Straßburger Drucken von Schott und Cephaleus seit 1526; dann in Augsburg, Zürich, Wien, London. Die 6 ersten Buchstaben von Hollar gest.

Moderne Copien: Probedruck A facsimilirt von H. Loedel. Als Buch herausgegeben 1) mit Text von Ellissen, Göttingen 1849. — 2) Mit Randzeichnungen von Osterwald, Köln 1849. — 3) The celebrated Hans Holbein's alphabet of death Paris 1856. (Loedel's Copien sind hier begleitet von zwei Todtentänzen aus Simon Vostre's Heures und von einer Copie des Holbein'schen Todeswappens aus dem Simulachres.

*) Daß ein solches Blatt auch in Berlin sei, wie Passavant angiebt, ist ein Irrthum.

Freie Nachahmungen, 24 Blatt Todesbilder (keine Buchstaben). Nur wenige Motive neu, etwas größer im Format, mit Deutschen Versen, deren Schreibart nach Augsburg zu weisen scheint. Berlin, Mus.; London, Brit. Mus.; Oxford, Bodl. B. (unvollständig, 21 Bl.) H. 0,045. B. 0,035.

(Nicht im Pass.) 3a. Griech. Initialen mit Todesbildern. Vgl. S. 128. Γ Papst. Δ Cardinal. A Mönch. O Kriegsmann. Π Bischof. Σ Bauer. Ω Schmied (Handwerker). Diese Initialen haben nur Eine Einfassungslinie, während die vorigen eine doppelte zeigen. Größe wie vorhin. Griech. Galen, 1538*). Δ Der Tod eine Frau entführend, in Petri Gillii Lexic. Graeco-Latinum, Bas. Joh. Frob. 1532 Folio. Metallschnitt.

Pass. 4. Bauern-Alphabet, 24 Initialen. 0,02. im Quadrat. Vgl. B. II. S. 34. Blätter mit Probedrucken: Basel, Mus. (Amerb. Vrz.: „Alphabetum minimum cum rusticis. H. H."). — Dresden, Mus. — In zahlreichen Büchern der genannten Baseler Drucker. A Musikanten. B—K Tanzende Paare. L Ein zärtliches Paar. M Streit von drei Bauern. N Zwei Bursche tanzen, ein Weib sieht zu. O Einem Bauer, der ein Mädchen hält, gießt ein andrer ein Gefäß über den Kopf aus. P Ein Bursch reicht einer Dirne den Kübel zum Trinken. Q Ein Bauer übergibt sich, von zwei andern gehalten. R Bauer und Bäuerin kochen. S Hinter einem Zaune sitzt ein Bauer und hofirt, ein Schwein kommt dazu. T Ein Kerl und ein Frauenzimmer ihre Nothdurft verrichtend. V Kegelspiel. W Heimritt, der Bauer und hinter ihm sein Weib auf einem Pferde. X Der Arzt in der Bauernstube. Y, Z Spielende Bauerjungen.

Es kommen auch größere freie Nachbildungen in Baseler Drucken vor. Ein Beispiel davon copirt in Weigel's Holzschnitten ber. Meister. Pass. 4, L copirt in Weigel's Holzschnitten ber. Meister (nach einem Cliché auch in unserm Buch). — A, B, V in Woltmann, Holbein und seine Zeit. B. II.

Pass. 5. Alphabet mit Kinderspielen, 24 Initialen. 0,02 im Quadrat. Vgl. S. 35. Probedrucke Basel (Amerb. Verz.: Alphabetum minimum cum pueris subtiliss. H. H. fol. I), Dresden. 16 Buchstaben daraus in L. Coelii Lactantii Firmiani Diuinarum institutionum libri VII etc. etc. Basel, Cratander 1532. Einzelne Initialen in andern Drucken Cratanders, auch in Petrus Martyr, De reb. Ocean. Bebel. 1533. — Kommen auch in Drucken des Crinitus zu Antwerpen vor.

A—F Spielende und musicirende Knaben (von F noch ein anderes Ex. mit Kindern, die sich raufen, im erwähnten Buche). H Vier Knaben, einer reitet auf einem andern. M Knabe mit Hund. N Drei Knaben, einem wird der Kopf gewaschen. O Prügelei. P Kinder Pferd spielend. Q Spielende Kinder. S Zwei Knaben mit Trommel und Pfeife. T Spielende Kinder. V Ein Knabe von zwei andern übergelegt. W, X, Y, Z Allerlei Spiele.

5a. (Pass. S. 375. Anm. 92b) Kinder allerlei Handwerke ausübend: 22 Buchstaben, A und B fehlen. Mit Einfassung 0,03 Quadr. Vgl. B. II. S. 36. Diese 23 Initialen, von denen einige in Cypriani Opera etc. vorkommen (das P, Knaben mit Kanone, besonders häufig, z. B. in Pet. Martyr de reb. Oceanicis und in Polyd. Vergilii urbanitatis Anglicae

*) Die speciellen Notizen verdankt der Verf., dem in Berlin diese Ausgabe nicht zur Hand war, Herrn His-Heusler. — Vgl. auch Weigel, Altd. Holzschnitt-Alphabet. S. 37.

Hist. Beides bei J. Bebel 1533), beginnen ein Probeblatt mit 111 Initialen in Metallschnitt, im Kupferstichcabinet des Berliner Museums, das zum großen Theil Buchstaben nach Zeichnungen Holbeins enthält, namentlich noch, nicht ganz vollständig, vier Alphabete, zwei mit Kindern, eins mit Thieren, eins mit gothischem Blattwerk (dies nicht von Holbein), dann verschiedene Griechische Initialen. Offenbar war es dies Blatt oder ein ähnliches, welches im Amerbach'schen Verzeichniß erwähnt wird: „Alphabetum cum pueris triplex animalculis floribus. H. H. puto".

5b. (Pass. Anm. 92,c) Spielende Kinder, Grund schraffirt, das zweite Kinder-Alphabet des Blattes. 23 Buchstaben, W fehlt. 0,022 Quadr. B. II. S. 35. Viele Buchstaben, in Opera Cypriani und andren Drucken (darunter noch andre Darstellungen von D, G, R, S, T). A Zwei Knaben mit Horn und Dudelsack. B Zwei Knaben mit Prachtgefäß und C Zwei Knaben als Handwerker. D Knaben mit Schwertern, D Ein Knabe einen zweiten, der auf dem Bauch liegt, prügelnd. E Knabe einen andern schleifend. F Ein Knabe schießt einen Purzelbaum, dahinter ein anderer. G Ein Knabe springt, ein zweiter zeigt nach vorn. H Zwei allerliebste Flügelknaben sitzen traulich neben einander. I Drei Kinder, Pferd spielend. K Drei spielende Kinder. L Zwei Knaben sich mit Ruthen schlagend. M Ein Knabe, halb knieend, hüllt den Buchstaben mit einer Decke ein. N Zwei pissende Kinder. O Zwei Knaben als Pflüger. P Ein Knabe geigt, ein zweiter hält eine Schüssel. P Ein Knabe will dem zweiten einen Federhut abnehmen. Q Drei Knaben; zwei scheinen durch Wasser zu reiten. R Zwei Knaben sich haschend und raufend. R Zwei Knaben, der eine scheint etwas aus einem Sacke zu nehmen. S Ein Knabe läßt sich von zwei anderen ziehen. S Knabe auf einem zweiten reitend. T Knaben, sich balgend. T Zwei Knaben mit Hüten am Boden; einer bläst. V Zwei Knaben, der eine trägt einen Sack auf dem Rücken. X Zwei Kinder mit päpstlicher und kaiserlicher Krone. Ein drittes, als Themis, sitzt auf ihnen. Y Drei musicirende Kinder. Z Knaben als Jäger.

5c. (Pass. Anm. 92 f.) Das 3. Kinderalphabet des Blattes, meist einzelne Knaben, zum Theil geflügelt, musicirend, reitend, naschend ꝛc. Grund hell. 18 Stück. 0,02 Quadr. B. II. S. 36. Opera Cypriani. Pet. Martyris, De reb. Ocean. 1533. — Divi J. Chrysostomi .... homiliae ... a Joanne Oecolampadio ... versae ... Bas. 1523. Hier auch P und S, die dort fehlten. Hübsch namentlich: M Sitzender Flügelknabe. V Knabe sich zu einer Henne beugend u. s. w.

5d. Kinder-Initialen, gewöhnlich einzelne Knaben. 0,016 Quadr. Neues Testam. Deutsch, Basel A. Petri, 1523. 8. z. B. B Knabe mit Hampelmatz. V Kauernder Flügelknabe, Wasser in ein Gefäß gießend.

5e. Kinder-Initialen. Aehnliche Motive; meist einzelne Knaben. 0,026 Quadr. Grund schraffirt. Altes Testament bei Ad. Petri, 1524. — Neues Testament, A. Petri. 8. 1523.

5f. Kinder-Initialen, größer. 0,049 Quadr. Neues Testament von A. Petri. Fol. 1523. Altes Testament, 1524, sowie in Publicationen des H. Petri, 1537. Bemerkenswerth: A ein von Guirlanden herabgefallener auf dem Rücken liegender Knabe. — D Geigender Knabe, daneben ein zweiter. — D Flöte blasender Knabe. — M Knaben, kostbare Gefäße tragend. — N Blasender

Knabe, daneben liegt ein zweiter, einen Zweig in der Hand. — J Drei Knaben als Winzer (dies copirt in R. Weigel, Altdeutsches Holzschnitt-Alphabet p. 17. Cliché-Druck in Holbein und seine Zeit. B. II. S. 271.

5 g—l. Initialen mit Thieren und mit Blumen in fünf verschiedenen Größen: 0,03 Quadr. Z. B. D Löwe und Löwin, I 2 Affen u. s. w. Opera Tertulliani. — L Zwei Hirsche. Calendarium Hebraicum Sebastiani Munsteri. Basel, Froben 1527. N Löwe. Unten ein Streifen mit der Bezeichnung I. F. 1520 ebenda, sowie (Grynaeus) Novus orbis, Basel, Hervagius 1532, und sonst häufig.

5 h 0,029 Quadr. z. B. J Drei Papageien, Berliner Probeblatt. R Esel in einer Wiege; sehr hübsch. Sotzmann'sche Sammlung, Berlin, Museum.

5 i 0,025 Quadr. z. B. Wolf auf einem Schaf. J 2 Affen. E, W Raubvögel. W Schilf, Frosch und Schlange. — Altes Testament. A. Petri 1524.

5 k 0,02 Quadr. D Angebundener Bär, hockend, vortrefflich. S Löwe. D Mäuse. M Zwei Enten zwischen Schilf und zahlreiche andre Vorstellungen. Opera Tertulliani.

5 l 0,016 Quadr. Thiere, Pflanzen, Stilleben. Fast alle Buchstaben mehrfach vertreten. (Z. B. A Stachelschwein unter einem Apfelzweig, L Ziegenbock, C Hirsch, I Aufgehängte Harnische u. dgl. — I, V Musikinstrumente, P Waffen, Q Krüge und Schüsseln u. s. w. Opera Tertulliani. — Neues Testam. A. Petri 1523. 8. — Calendarium hebraicum, Frob. 1529. — Ptolemäus 1540 u. s. w.

5. m. 0,029 Quadr. Zahlreiche mythologische oder andere figürliche Darstellungen, z. B. A Moscowitischer Reiter. A, B Satyrn, C Zweibeiniger Centaur mit Pfeil und Schild. C Greis einen Todtenschädel betrachtend (copirt in Weigels Holzschnitt-Alphabet). S Zwei Fischer mit Netzen. V Nymphe auf Delphin. L Tritone. N Lucretia sich erstechend u. s. w. Op. Cypriani — Probeblatt u. s. w.

5. n. 0,016 Quadr. Kleine Genrevorstellungen und allerlei Figürliches. F Hexe auf einem Bock durch Wasser reitend; höchst jovial. Bez. I.F. D Trommler. D Bauernweiber. E Person mit Eimer und Kochlöffel. A Ein Landsknecht von einem andern verfolgt. N Gewappneter Reiter. H Spielender Dudelsackpfeifer, prachtvoll. — V Schreitender Hausirer mit Hund. V Simson mit den Thorflügeln. Q Zwei tanzende Gestalten, der Mann im Schurzfell. P Eremit.

Neues Testam. Petri 1523. 8. Cypriani Op. — Op. Tertulliani.

5. o. Alphabet mit Bildern des Alten Testaments. Mit der Umrahmung 0,046 Quadr. Metallschnitte. Entschieden von Holbein, nicht, wie vielfach angenommen worden, von Urs Graf (vgl. Pass. III. p. 375 Anm. 92 a. — R. Weigel, Holzschnitt-Alph. S. 33.), obwohl eine Aehnlichkeit im Schnitt mit dem Vaterunser des letztern nicht zu verkennen ist. Amerb. Verz.: „Alphabetum magnum cum historiis bibliacis. H. H. fol. 1. deest. R." — Probeblätter mit 23 Initialen: in Berlin 3 Exempl. (1 aus der Sotzmann'schen Sammlung), 1 in Basel. In allen fehlt das R. Dies kommt indeß vor in Petri Martyris . . . de rebus Oceanicis et Orbe nouo decades tres. Basel, Bebel, 1533. Einzelne Initialen in zahlreichen Drucken. I Auch in englischen Drucken (Assertio incl. Arthurii regis. 1544).

A Erschaffung Evas.
B Sündenfall.
C Vertreibung aus dem Paradiese. (Diese drei an die entsprechenden Darstellungen aus den Todesbildern erinnernd.)
D. Opfer von Abel und Cain.
E. Abels Ermordung.
F. Die Arche auf den Wassern.
G. Der trunkene Noah.
H. Bau des Babylon. Thurms; vortrefflich.
I. Abraham und die drei Engel.
K. Opfer Abrahams.
L. Isaak Jakob segnend, während Rebekka mit der Schüssel daneben steht.
M. Jacobs Traum von der Himmelsleiter. Sehr hübsch.
N. Verkauf des Joseph.
O. Joseph und Potiphars Weib.
P. Die Frau des Potiphar Joseph bei ihrem Gatten verklagend. Hinten wird Joseph ins Gefängniß geführt.
Q. Joseph deutet im Gefängniß den Traum seiner Kerkergenossen, der in zwei Medaillons an der Wand vorgestellt scheint.
R. (in Petr. Martyr) getheilt; oben: Pharao auf seinem Lager, Joseph deutet seinen Traum; unten: die sieben fetten und sieben mageren Kühe.
S. Joseph, gekrönt, fährt zu Wagen durch das Land.
T. Joseph läßt Getreidesäcke einfahren.
V. Die Brüder flehen Joseph um Getreide.
W. Der Becher Josephs wird in Benjamins Sack gefunden.
X. Joseph drückt Benjamin an die Brust. Die Scene spielt in einem schönen Gemach.
Y. Joseph vergiebt den Brüdern.
Z. Die Familie Jacobs zieht nach Aegypten.

Griechische Initialen.

5. p. Vier große Griechische Initialen, im Galen von 1538, 0,046 Quadr. (mit der dreifachen Lineineinfassung). Passavant. S. 376. Δ Der trunkene Silen auf einem Schwein reitend und ein Faun. (Facsimile bei R. Weigel. Holzschnitt-Alphabet S. 36.) Θ Simson mit dem Eselskinnbacken, aus welchem Wasser springt. — Π Der verlorene Sohn bei den Schweinen. — Ω Ein Kind in einer Muschel über das Meer fahrend.

5. q. (nicht in Pass.) Griech. Initialen. Etwas kleiner: Π Kind auf einem Bock reitend. Σ Zwei Kinder mit Pokal und Henkelflasche. Ω Bacchus von drei Kindern getragen. Galen*).

5. r. Kleinere griech. Initialen mit mannigfaltigen figürlichen Darstellungen. 0,026 Quadr. P. Gillii Lex. Gr.-Latin. Basel, Frob. 1532 fol. A Zwei Gestalten ein Netz ziehend. Γ Knieender Mann einen Rebstock beschneidend. Z Kind im Hemdchen mit einer Katze spielend. H Tanzendes Bauernpaar. Θ Zwei Landsknechte. Λ Tanzendes Bauernpaar. M Weibliche Gestalt in Gewinde ausgehend. Ξ Koch und Kellermeister, der erste mit großem Löffel, der zweite aus großem Humpen trinkend. Π Weibliche Gestalt in Laubgewinde ausgehend. Σ Ein Liebespaar wird von zwei Frauen im Bett überrascht. Y Ein Knabe reitet auf einem andern. Φ Junges Weib und alte Hexe, in Gewinde ausgehend. X Knabe mit Jagdgeräth, einen Hund an der Leine. Ψ Reiterkampf. Ω Zwei Frauen prügeln einen liegenden Mann. — Gleiche Größe (Berliner Probeblatt): Γ Sitzender Geiger in antiker Tracht. Δ Laufender nackter Mann mit Federhut, dahinter Knaben. Z Nackte springende Gestalt und Hund. Λ Spielende Kinder. Θ Sitzender Mann in antiker Tracht, zwei Fackeln haltend. Φ Drei tanzende Knaben (sehr hübsch). —

*) Genaueres über die Initialen aus Galen dankt der Verf. Herrn His-Heusler.

Ψ Drei Satyrn, einer musicirt. — Ω Zwei allerliebste Knaben halten einen Schild mit Cherubskopf.

Einige andere Alphabete und Initialen, welche man Holbein öfters zugeschrieben, sind nicht von ihm. Z. B.: Alphabet auf schwarzem Grunde, biblische Scenen und Darstellungen aus dem Alterthum, Metallschnitt, Weigel Holzsch.-Alph. S. 4 (Von einem andern Baseler Maler, demselben der den Titel mit der Apotheose Homers, Pass. Hans Holbein 47, erfunden). — Großes Kinderalphabet mit Arabesken, Grund schwarz, Weigel 6. (Erfunden von Urs Graf). — Landsknecht-Alphabet u. s. w.

Ein Alphabet mit Landschaften und Architekturen, sowie ein andres mit figürlichen Darstellungen, namentlich Kindern, siehe unter Ambrosius Holbein.

Passav. 6. Initialen mit Ornamenten, und zwar ganz kleine Blättchen, mit dem Zeichen H. Lützelburgers und der Jahrzahl 1522 bez., Berlin, nicht nach Holbein.

Holzschnitte mit verschiedenen Gegenständen.

Pass. 7. Die Erschaffung der Eva „Creatio hominis in medio elementorum et coelorum H. H." (Amerb. Verz.) Trefflich geschnitten, in Lützelburgers Art. B. II., S. 49. H. u. B. 0, 14. Erste Textseite v. „Das Alte Testament deutsch" u. s. w. Basel, A. Petri 1524. („im Christmon des MD xxiiii. jars"). Einzeln im Baseler Museum.

Pass. 7 a—d. Nicht Holbein, sondern ein anderer Schweizer Künstler, vielleicht Hans Leu in Zürich; mehrere Darstellungen aus der Schöpfungsgeschichte, die Pass. nur nach den einzelnen Blättern im Baseler Museum kannte; sie bilden die Scenen 2—4, 5 und 11 unter den 12 Bildern aus der Genesis, welche den Titel zu Christ. Froschauer's Bibel (Die ganntze Bibel .... aller treuwlichest verteutschet), Zürich 1531, umgeben.

(Nicht in Pass.) 7 e—h Abraham vor den drei Engeln. — Die Israeliten das Osterlamm speisend. — Nadab und Abihu vom Feuer verzehrt; jedes H. 0,08, B. 0, 127, und: Bileam auf der Eselin, welcher der Engel erscheint. H. 0,082, B. 0,13. Aus Petri's Altem Testament, 1524 (vgl. P. 7). B. II., S. 49.

Pass. 8. Abendmahl, bei Mr. Johnson in Oxford. Dem Verf. unbekannt.

Pass. 9—16. Acht kleine Holzschnitte auf einem Blatt, Basel. In Amerb. Verz. ungenau beschrieben: „Magi, Pentecoste, Magdalena, Benedictus, Veronica, Antonius, Sixtus puto Pontifex, Eucharistiae prestitio. H. H. puto." 9. Anbetung der Könige; 10. Ausgießung des heil. Geistes; 12. heil. Barbara; 14. St. Bernhard vor der Madonna, von einem Strahl ihrer Milch benetzt; 11. Veronica; 13. St. Antonius; 15. Messe des heil. Gregor; 16. Austheilung des Abendmahls durch einen Priester. Jedes H. 0, 065; B. 0, 05.

Pass. 17—24. (Dazu Pass. 74 als Titelverzierung. S. unten). Aus: „Das Gantz Neuw Testament recht grüntlich teutscht . . . Gedruckt durch Adam Petri zu Basel. An. M. D. xxiij. 8⁰. B. II. S. 42 f. Jedes Blatt H. 0,085. B. 0,065.

17—20. Die Evangelisten mit ihren Attributen. Später verwendet zum Engl. Neuen Testament, gedruckt durch Grafton und Whitchurch. Marcus und Lucas facsimilirt in Ames und Dibdin Typograph. Antiquities vol. I.

21. Ausgießung des heiligen Geistes.

22. Sauls Bekehrung.

23. Paulus in reich verzierter Nische stehend.

24. Des Petrus Vision von den unreinen Thieren.

Der Schnitt aller dieser Blätter einfach aber trefflich, dem Lützelburger verwandt. In demselben Buche zahlreiche Holbein'sche Initialen. S. oben: 5d, b, r.

Pass. 25. Paulus, mit Schwert und Buch, der Kopf von vorn gesehen, in einer Nische mit ionischen Pilastern und niederhängenden Festons. Das Ornament ist der Umrahmung des berühmten Erasmus-Blattes (P. 57) verwandt. Sehr flüchtig aber meisterhaft, sicherlich von H. Lützelburger geschnitten. Berlin, Museum, unter Glas.

Wahrscheinlich identisch mit dem Schlußblatt zum Griechischen Neuen Testament, herausgegeben von Oecolampadius. Basel, Platter, 1540. (Didot p. 87, Rumohr p. 93).

(Nicht in Pass.) 25a. Christus, unter dem Kreuze zu Boden sinkend, „Christus sub Cruce recumbens. H. H." (Amerb. Verz.) B. II., S. 52. Meisterwerk, offenbar von Lützelburger geschnitten. Basel, Museum, H. 0,172. B. 0,277.

Pass. 26. Titel zu: „Nüwe Stattrechten vnd Statuten der loblichen Statt Fryburg im Prysgow gelegen." Dies steht über dem großen, von zwei Löwen gehaltenen Wappen von Freiburg im Breisgau. Unten die Verse

Stemmata Brisgoi longo ordine tracta Friburgi
Expressa ingenua gnauiter arte uides.
Candida libertas, fidei inconcussaque uirtus
Clauduntur tacitis sic bene iuncta notis.

In demselben Buche ist dies Titelblatt noch einmal enthalten, nach dem Inhaltsverzeichniß, mit der Ueberschrift: „Der Statt Fryburg im Prisgow Statuten vnd Stattrechten. Beidemale auf der Rückseite die thronende Jungfrau, das Kind im Schoß, zu den Seiten die Schutzheiligen der Stadt, Bischof Lambert und St. Georg. Schwere Renaissance-Umrahmung, auf deren Gesims spielende Knaben, die im Schnitt ziemlich mißglückt sind. Auf den Thronstufen H. H.

Darunter: Numine uirgo tuum pleno defende Friburgum
Inferni noceant ne mala spectra Jouis.
Teque tuis Lamberte aris ostende patronum,
Turba Palestinum sentiat omnis herum.

Am Schluß des Buches, eines Foliobandes von 97 Blatt, ungerechnet des voraufgehenden Registers: Nüw Statuten gesetzten vnd Stattrecht der Statt Fryburg im Prissgow zu vnderhaltung gemeins nutzes vnd erbers wesens, fürgenomen vnd angegangen vff dem nüwen iars tag, als man zelet von der gepurt Christi vnsers lieben herren fünffzehnhundert vnd zwentzig iar.

Vnd nachmals zu drucken beuohlen vnd vollendet durch den Ersamen Kunstrichen Adam Petri in obgemeltem iare.

Amerbach'sches Verzeichniß: „Maria in cathedra cum puero astanti Lamberto et Georgio, ex alia parte Friburgense insigne. H. H." H. 0,27: B. 0,18. — B. II., S. 29 f.

Pass. 27. Jüngstes Gericht. Thronender Christus zwischen Maria und Johannes dem Täufer. Selige und Engelsköpfe rings im Himmel, unten die Verdammten und Gesegneten, in kleineren Gestalten. Schönes Blatt; alle Geberden edel und sprechend; der Schnitt einfach und markig. Basel, Museum. H. 0,155; B. 0,113.

Pass. 28. Christus das wahre Licht. „Christus vera lux, philosophi et papa in foveam cadentes. Holb. Schmal" (Amerb. Verz.) B. II., S. 76 f. Ueber den Philosophen stehen die Namen ARESTOTILES und PLATO.

Offenbar von H. Lützelburger geschnitten. H. 0,085; B. 0,275. Ein prachtvolles Exemplar, nach dem unsere Copie hergestellt ist, im British Museum, London. Ein zweites, minder gutes, im Berliner Museum.

Pass. 29. Der Ablaßhandel. „Deus gratis remittens peccata, Papa vendens per suos indulgentiam. Holb. Schmal" (A. B.) Gegenstück des vorigen. B. II. S. 74 f. Ueber den drei Bußfertigen stehen die Namen K. DAVID. – MANASSES. – OFFEN-SYNDER. Offenbar von Lützelburger geschnitten. H. 0,081, B. 0,268. Ein trefflicher Abdruck im Baseler Museum (hiernach unsre Copie); ein zweiter im Kupferstichkabinet der Königin Marie, Dresden (ursprünglich in der Sammlung des Rathsherrn Peter Vischer, Basel); ein dritter in der Bodleian Library, Oxford.

Pass. 30. Der Tod des Sünders und des Gerechten. B. II. S. 101. Darauf die Namen: LIEBE — GLAVB — HOFNUNG — DANKSAGVNG — DODT. Neben dem Teufel: „Des. ist. das. ort. von. den. die. godt. nit Erkendt. Job. XVIII. Am Bett rechts: Dan. Ewer. wider. sächer. Der teufel gadt vmbher. wie Ein brülender Löw Sucht. welchen. er. verschlind. 1 Pet. 5. Wohl nach einer kleineren Skizze Holbeins. Acht Blatt, das Ganze H. 0,975, B. 0,669. Gotha, Museum. Wien, Erzhrz. Albrecht.

(Nicht in Pass.) 30a. Auferstehung Christi. B. II. S. 53 f. Acht Blatt. Größe wie Nr. 30. Gotha.

Pass. 31. (Lebensalter) nicht Holbein, bez. 1540, scheint Augsburgische Arbeit.

Pass. 32. Ein König u. s. w., von P. ohne Quellenangabe citirt. Dem Verf. unbekannt.

Pass. 33. Astronom (Cosmographey), spätere Nachahmung vom Sternenseher aus Holbeins Todesbildern.

Pass. 34. Astronomen und Mathematiker alter und neuer Zeit, 44 Halbfiguren, jede in einem Rund mit Linieneinfassung, Durchmesser 0,04. Trefflich geschnitten, H. Lützelburger nahestehend. London, Brit. Museum; 34 davon Berlin, Museum (nur diese Passavant bekannt).

Pass. 35. Acht spielende Kinder an einem Brunnen (Cosmographey.) Nach Holbeins Zeit.

Pass. 36. Ein Kind dem Moloch geopfert; nach Passavant „aus einem Römischen Geschichtsbuch in Deutscher Sprache"; dem Verf. unbekannt.

Pass. 37. Erdkarte. Typus cosmographicus universalis. B. II. S. 27 f. In der Karte selbst ein Delphin, ein Haifisch, Sirene und Schiff im Meere, sowie zwei Inschrifttafeln. Die Schrift in diesen sowie die Namen auf der Karte sind mit beweglichen Lettern gedruckt. Novus orbis regionum ac insularum incognitarum u. s. w. Basileae apud Jo. Hervagium. 1532. — Die spätere Ausgabe von 1555 zeigt bei allen Schriften auf der Karte und in den Tafeln kleinere Lettern. Zwei Folioblätter. H. 0,34. B. 0,54.

Pass. 38. Das Papageiennest. B. II. S. 28. Aus demselben Buch, S. 30 der ersten Ausgabe, Cap. XXX „De Psitacis et aliis avibus"; klein.

Pass. 39. Die Insel Utopia. Zu dem Buche: „De optimo reip. statu deque noua insula Utopia libellus uere aureus nec minus salutaris quam festivus, clarissimi dissertissimique uiri Thomae Mori inclytae civitatis Londinensis ciuis et Vicecomitis. etc. etc. — Apud inclytam Basileam. Schluß: in inclyta Germaniae Basilea M. D. XVIII, unter dem Zeichen Froben's. — B. I. S. 22 ff. Auf pag. 12. Unterschrift VTOPIAE INSVLAE TABVLA. Drei Tafeln mit den Namen Amourotum vrbs. — Fons Anydri. — Ostium anydri. — hängen an Festons von oben herab. Vorn, neben dem Erklärer, der Name Hythlodäus. H. 0,18. B. 0,12.

Pass. 40. Hythlodäus seine Erzählung vortragend. Zu demselben Buche, über dem Anfang des Textes, pag. 25. Die Namen der dargestellten Personen: Hythlodaeus, Tho. Morus, Pet. Aegidius, Io Clemens in beweglichen Lettern darunter gedruckt. B. II. S. 23 f. H. 0,069. B. 0,106.

Pass. 41. Das Horologium, oder „Ein General Figur der Sonnen Uhren" ꝛc., Karte auf zwei Folioblättern, rechts und links am Rande die Zeichen des Thierkreises, die zwar mittelmäßig geschnitten sind, denen aber Holbein'sche Zeichnungen zu Grunde liegen.

1. Schütz.	7. Widder.
2. Scorpion.	8. Wassermann.
3. Waage.	9. Fische.
4. Jungfrau.	10. Steinbock.
5. Löwe.	11. Stier.
6. Krebs.	12. Zwillinge (zwei Kinder).

(Namentlich 4, 8, 12 bemerkenswerth.) In der Mitte, über dem Zifferblatt, die Jahrzahl 1531. Das Ganze H. 0,265. B. 0,38.

Seb. Münster, Rudimenta Mathematica. Bas., H. Petri 1551. — Seb. Münster, der Horologien, od. Sonnen vhren, Künstl. Beschreibung. Bas., H. Petri, 1579.

41 (Unter derselben Nr. am Schluß, nennt Passavant noch:) Die größeren Bilder des Thierkreises. Der Mehrzahl nach von Holbein erfunden. B. II. S. 29. Manche, wie der Stier, mit den vorigen stimmend, andre, z. B. die Zwillinge, abweichend. — Compositio horologiorum in plano, Basel, Henr. Petri 1531 und 1533. Ders. Horologiographia, Bas., H. Petri 1533. Rudimenta Mathem. wie oben. Jedes Bild ohne Umrahmung und eine kleine Octavseite füllend *).

Pass. 42. Dolchscheide mit Venus. B. II. S. 301. Drüber: FENVS. Amerbach'sches Verzeichniß: „Dolchen cum venere et Cupidine puerisq. H. H." Schöne Exemplare: Basel, Museum. Dresden, Kupferstichkabinet des Museums und ebenda Kupferstichkabinet der Königin Marie. Berlin, Museum (unter Glas). H. 0,246; B. 0,054.

(Nicht in Pass.) 42 a. Dolchgriff zur vorigen Scheide, mit einem Kinderkopf oben. Dresden, Kupferstichcab. der Königin Marie. B. II. S. 301.

Pass. 43. Dolchscheide mit Fortuna (oder Meeresgöttin?) B. II. S. 301. Amerb. Verz.: „Dolchen cum fortuna instanti concha tenenti vexillum in quo lilium. H. H. fort." Scheint das Monogramm, das aber beim Formschnitt verdorben ist, zu tragen. Basel, Dresden, Museum und Cab. der Königin Marie. H. 0.216; B. 0,054.

(Nicht in Pass.) 43 a. Dolchgriff zur vorigen Scheide, reich verziert. Dresden, Cabinet der Königin Marie.

(44. Große Initiale C, ein Geistlicher dem thronenden König Ferdinand ein Buch überreichend. Frankfurt a. M. Dem Verfasser nicht erinnerlich).

Nicht in Pass. 44 a — c. Drei Pokale in prächtigem Renaissancegeschmack, sicher Holbein's Erfindung. 44 a. mit der Lucretia, welche sich ersticht. H. 0,188. B. 0,106; 44 b. mit einem kleinen Amor, der Stab und Zügel hält, gekrönt, H. 0,19. B. 0,112; 44 c. mit Köpfen in Medaillons am Bauch geziert. H. 0,189. B. 0,112. Ueber jedem die Jahrzahl 1533.

*) Die kleinen Bilder der Planeten, welche P. noch anführt, ohne Zweifel von Urs Graf.

Holzschnitte aus Holbein's Englischer Periode.*)

Pass. 46. 47. 48. Aus Cranmer's Katechismus. CATECHISMVS, that is to say, a shorte Instruction into Christian Religion for the syngular commoditie and profyte of children and yong people. Set forth by the mooste reuerende father in God Thomas Archbyshop of Canterbury, Primate of all England, and Metropolitane. — Gualterus Lynne excudebat 1548. — Schluß: Imprynted at London in S. Thomas strete by Nicolaus Hyll. for Gwalter Lynne, dwellyng on Somers kaye by Byllynges gate. Cum priuilegio ad imprimendum solum. 29 Holzschnitte, wohl meist der französischen Schule, der Art des Petit Bernard angehörend. In diesem Stil auch die Rückseite des Titels, bei Passavant unter Nr. 45 irrthümlich dem Holbein beigemessen, mit dem es nicht die mindeste Verwandtschaft hat: Der thronende König Eduard VI., dem der Erzbischof knieend die Bibel überreicht.

Pass. 46. Nach Holbeins Zeichnung: Moses auf Sinai die Gesetzestafeln empfangend. Unten eine Tafel mit: $\frac{\text{EXO}}{21}$. Dieselbe Darstellung auf dem Titel der Coverdale'schen Bibel. (Vgl. 54a.) H. 0,056. B. 0,045. — B. II. S. 260.

Pass. 47. Christus in einer Kirchenhalle seinen Jüngern den Zöllner und Pharisäer zeigend. Am Buch des Pharisäers, der vor dem Altare kniet, das Monogramm IIH. — H. 0,043. B. 0,06. — B. II. S. 260.

Pass. 48. Heilung des Besessenen. Bezeichnet, unten: HANS · HOLBEN. B. II. S. 260 f. — H. 0,043. B. 0,06.

Das Werk ist von höchster Seltenheit. Exemplare: British Museum, London; Bodleian Library, Oxford; kais. Bibliothek, Paris; Sammlung des Herrn Rud. Weigel, Leipzig.

Diese Holzschnitte befinden sich auf Fol. cl und Fol. cci. Die Bodleian Library, welche von dieser Ausgabe ein schönes Exemplar ohne Titel mit colorirten Holzschnitten bewahrt, hat außerdem noch eine andre Ausgabe des Buches, in der sich die Holzschnitte auf Fol. 166 und 217 befinden, und deren Titel ebenfalls die Jahrzahl 1548 trägt. In Oxford soll sich noch ein 3. Exemplar des Buches (von welcher Ausgabe, ist uns unbekannt) in der Bibliothek befinden, welche Dr. Allestree zum Gebrauch des Regius Professor of Divinity hinterlassen hat. Diese Angabe steht in der Vorrede zur neuen Ausgabe dieses Katechismus: A short instruction into christian religion, being a catechism set forth by archbishop Cranmer in MDXLVIII; together with the same in latin, translated from the German by Justus Jonas in MDXXXIX. — Oxford 1829. Hier sind Copien sämmtlicher Holzschnitte, doch ziemlich roh, gegeben. P. 47 und 48 copirt in Chatto & Jackson, a treatise on Wood — Engraving; — P. 46 und 48 in R. Weigel Holzschnitte berühmter Meister, Cliché-Druck nach dieser Copie v. P. 48 in Holbein u. s. Z. B. II. — P. 48 in Wornum's Holbein.

Originalexemplare einzelner Blätter: P. 46—48 in einer Holzschnitt-Sammlung auf der Bodleian-Library, P. 48. Brit. Museum, Kupferstichcabinet.

Pass. 49. Der ungetreue Hirt. B. II. S. 261. Bez. unten links HANS HOLBEN. H. 0,041; B. 0,058. Auf dem Titel der Flugschrift: A lyttle treatise after the manner of an Epystle wryten by the famous clerk Doctor Vrbanus Regius ... Schluß: Imprinted by me Gwalter Lynne, dwelling upon Somers kaye, by Byllynges gate. In the year of our Lorde God. M. D. xlviij.

*) Vgl. auch Pass. Nr. 57. 62. 63.

Ueber dem Holzschnitt: „John. x. Exech. xxxiiij. Mich. v.
I am the good shepehearde, a good shepehearde geueth his lyfe for the shype.
Darunter: The hyred servaunte flyeth, because he is an hired servaunt and careth not for the shepe".

Oxford, Bodl. Lib. — Facsimile B. II. S. 261 dieses Buchs; ein anderes in Dibdin, A Tour in the northern countries of England and Scotland II. p. 641, nach einem Original der Schrift im Besitz des Dr. Lee, Edinburgh.

(50. Christus vor Pilatus. Von Douce, S. 96, Anmerkung, als im Brit. Mus. befindlich erwähnt und von allen Schriftstellern nach ihm genannt. Der Verf. hat das Blatt unter den Holzschnitten der B. M. nicht gesehen).

Pass. 51. Die Devise des Prinzen von Wales. Krone mit drei Straußenfedern, dem darum geschlungenen Wahlspruch ICH DIEN und den Initialen E. P., das Ganze in einer Glorie. Auf der Rückseite des Titels von: Genethliacon illustrissimi Eäduerdi Principis Cambriae. Londini. ANNO M. D. XLIII. Am Schluß: Londini apud Regnerum Vuolfium in Coemiterio Paulino ad oeneum serpentem. 1543. 4°. Bodl. Lib. Oxford 3 Exemplare. — Leipzig, R. Weigel.

Pass. 52. Initial S. Curius Dentatus die Gaben der Samniter zurückweisend. 0,035 Quadrat. Am Beginn des Textes vom oben genannten Buch und in verschiedenen anderen Drucken von R. Wolfe, z. B. The Grounde of Artes. etc. by Robert Recorde, 1543. B. II. S. 264.

Facsimile im „Archiv für die zeichnenden Künste," II. Jahrgang. Leipzig, R. Weigel, 1856, p. 142. — Desgl. in Holbein u. s. Z. B. II.

Pass. 53. Druckerzeichen des R. Wolfe. Drei Knaben einen Apfelbaum plündernd, den ein leeres Schriftband umschlingt. Das Wort CHARITAS, mit beweglichen Lettern gedruckt, zu beiden Seiten, die zwei ersten Sylben links, die dritte rechts; ohne Umrahmung. B. II. S. 264. H. 0,066, B. 0,04. Facsimile im Archiv für die z. K., II. S. 138. Cliché-Druck in Holb. u. s. Z. II.

(Nicht in Pass.) 53a. Aehnliches Zeichen in einem Schild, angeführt von Johnson, Typographia I. p. 531.

(Nicht in Pass.) 53b. Initial II mit Isaak, der den Jacob segnet. B. II. S. 264. Assertio inclytissimi Arturii Regis Britanniae. 1544 Londini. Das Buch findet sich in der Sammlung des Herrn Ambroise Firmin Didot, und von ihm citirt Hist. de la Gravure sur bois p. 88.

Pass. 54. Buchtitel. Oben Christi Auferstehung, unten das Wappen Heinrichs VIII., zu den Seiten Petrus und Paulus, welche den Titel selber halten. Oben im Bogen: CONFIDITE. EGO VICI MVNDVM. IO. XVI. B. II. S. 254. Meisterwerk von zartester Ausführung. Probedruck, der Titel leer, München, Kupferstichcabinet (desgl. nach Passav., Sammlung Meyer in Hildburghausen) H. 0,108. B. 0,061.

(Nicht in Pass.) 54a. Scenen und Figuren aus dem Alten und Neuen Testament; unten König Heinrich VIII. thronend. Titel zu Coverdale's Bibel: „Biblia The Bible, that is the holy Scripture of the Olde and New Testament, faithfully and truly translated out of Douche and Latyn in to Englishe. MDXXXV". H. 0,353. B. oben 0,241, unten 0,238. Vgl. S. 249—251; kleinere Copie als Titel der Beilagen. Schluß: Prynted in the yeare of our Lorde M. D. XXXV. and fynished the fourth day of October. — Sehr selten. Exemplare im British Museum, Grenvill Library. — Oxford,

Bodleian Library. — Earl of Spencer, vgl. Dibdin, Bibliotheca Spenceriana. I. S. 78. Nach dessen Angabe sind Exemplare auch in Sion College und beim Earl of Northampton befindlich. —

(Nicht in Pass.) 54b. König Heinrich VIII. im Rath. Hall's Chronicle 1548 Fol. cclxiij. Rückseite. B. II. S. 264 f. Hauptblatt. Der Sockel (vgl. Pass. 57), welcher die Unterschrift enthält, von zwei Sirenen umschlossen. Zwischen den Tatzen derjenigen rechts das Zeichen I F, dasselbe, welches wir sonst auf Joh. Froben als Metallschneider deuteten; hier aber liegt ein Holzschnitt und zwar ein nach J. Froben's Tode gefertigter, vor. Jedenfalls Baseler Arbeit. H. 0, 215 B. 0, 137. Copie in Dibdin's Typogr. Antiquities III.

Die von Pass. unter „Appendice" gegebenen Blätter: 55. Vier Männer die Rythmomachia spielend, und 56. Titel zu Matthew's Bibel, keinesfalls Holbein.

Bildnisse.

Pass. 57. Erasmus im Gehäus, stehend, auf den Terminus gelehnt. Amerb. Verz.: „Erasmus Roterdamus in eim Ghüs. H. H. Corporis" (dies Wort nämlich beginnt die Unterschrift in Ausgabe a). B. II., S. 30 f. — H. 0,285, B. 0,154.

Ausgabe a, mit 2 Zeilen Unterschrift (vgl. B. II., S. 30), Probedruck.

„ b, mit 4 Zeilen Unterschrift (vgl. ebenda), soll nach Dibdin, Decamerone I., p. 236 der Titel zu Erasmi Opp. omnia, Basel, Hier. Froben und Nic. Episcopius, 1540, bilden. Wir haben es noch nie in diesem Werke gesehen, es mag aber meist ausgeschnitten worden sein.

„ c, Späterer Abdruck. Unterschrift von 4 Versen. Gemacht, als der Stock sich im Museum Fesch befand, wie darunter bemerkt steht. Vgl. Pass.

„ d, Ganz neuer Abdruck von dem im Museum zu Basel bewahrten Holzstock. Ohne Unterschrift.

„ e, Letzter Abdruck des Originalstockes in Basel, für Holbein und seine Zeit. B. II. (Titelblatt).

Ueber Copien vgl. Pass. Das beste Facsimile in Weigel, Holzschn. ber. Meister. — Ein andres in Ch. Blanc, vie des peintres, und die Figur Dibdin, Decamerone I, p. 257.

Der Verfasser ist im Verlauf der Arbeit darüber klar geworden, daß dies Blatt in seinem vollendeten Geschmack im Stil der Hochrenaissance erst aus der Englischen Epoche Holbeins herrühren kann. Dafür spricht die Identität des Sockels mit dem von 54b und wenn es in der That für die Gesammtausgabe der Werke des Erasmus gemacht ist, so würde dies auch chronologisch wahrscheinlich sein.

Pass. 58. Erasmus, kleines Rundbild, in Profil. Rückseite des Titels von Erasmi Adagia, Basel, Froben, 1536. — Amerbach'sches Verz.: „Erasmus Roterdamus. H. H. Rundel." (Jetzt indeß nicht im Baseler Museum befindlich).

Pass. 59. Druckerzeichen des Thomas Wolff, der zum Schweigen ermahnende Philosoph. Von P. irrthümlich unter die Porträte gesetzt. B. II. S. 38. Ueberschrift: Digito compesce labellum. Zu den Seiten: Dixisse aliquando poenituit, tacuisse nunquam. — Multa quidam audienda, pauca

vero dicenda. Unten THOMAS VOLFFIUS. Alles dies mit beweglichen Lettern. H. 0,085. B. 0,073.

Pass. 60. Aehnliches Zeichen desselben, etwas kleiner. Unterschrift THOMAS VVOLF*). Sonst dieselben Inschriften H. 0,07; — B. 0,06. — Copie in Dibdin, Decam. II., S. 296.

Pass. 61. Der Mathematiker J. Stoefler, gute Arbeit, doch keineswegs Holbein, wie namentlich die Umrahmung deutlich zeigt. Straßburger Arbeiten ähnlich.

Pass. 62. Nicolas Bourbon de Vandoeuvre, schreibend, Profil, gegen rechts. Kleines Brustbild mit zwei Händen. Umrahmung und Wappen. B. II., S. 244. Umschrift: NIC. BORBONIVS VANDOP ANNO ÆTATIS XXXII. 1535. Von Passavant ganz verwirrt beschrieben. Das Blatt trägt weder Lützelburgers Monogramm, wie er angiebt, noch kommt es in den Nugae Bourbon's von 1533 vor. (Damals hatte Holbein den Dichter noch nicht gesehen), sondern erst in den Ausgaben von 1538 und 1540. H. 0,07. B. 0,056.

(Nicht in Pass.) 62a. Wahrscheinlich Holbein, ganz in seiner Art. Kaiser Maximilian, Profilkopf, gegen rechts sehend, in einem kleinen Rund. Umschrift: „K. Maximilian ist ouf den xij tag des Jenners seines alters Im lix Jar von diser Zeit geschaiden Anno domini 1519.“ Ornamente von Weinreben füllen die Ecken. In der Mitte der Einfassung oben ein Kopf, unten ein Gefäß, auf dunklem Grunde.

Pass. 63. Sir Thomas Wyat. Profil, Büste. In einem Rund mit dreifacher Linieneinfassung. Mit derselben 0,05 Durchmesser. Der Schnitt mangelhaft. B. II., S. 235. Auf der Rückseite des Titels von: Naeniae in mortem Thomae Viati equitis incomparabilis. Joanne Lelando antiquario anthore. Londini anno M. D. XLII. Kl. 4. — Am Schluß: R. Wolfe.: Londini. Ad signum aenei serpentis. Copie in Weigel's Archiv für d. z. K. II. — Cliché-Druck davon in Holbein und seine Zeit. II.

Pass. 64. Nicht Holbein. Junge Dame, Clairobscur. Copie in Weigel's Holzschn. berühmter Meister. Eher Burgkmair's Art.

Pass. 65 und 66 (im Appendice aux portraits) sicher nicht Holbein. 65. Sebastian Münster, nach Holbein's Zeit; 66. „un ecclésiastique“ stellt Caspar Hedion dar, stammt aus seiner Chronik, Straßburg 1543, und ist auch Straßburger Arbeit.

Titeleinfassungen.

Pass. 67. David vor der Arche tanzend. B. II. S. 50; mit dem Zeichen des Adam Petri. H. 0,17. B. 0,11. Zuerst in Bugenhagen, in Libri Psalmorum interpr. Basileae 1524. — Später in der Cosmographey von 1541 und 1574. — Geographia universalis Claudii Ptolemaei Alex. Basel, H. Petri 1540.

Copie, gegenseitig, in der Cosmographey von 1578. Copien in Wittenberger Drucken. P. 68. Vgl. 87.

Pass. 69. Taufe Christi u. s. w. B. II. S. 43 f. Unten in der Mitte das Signet des Th. Wolff mit der Schrift DIGITO COMPESCE LABELLVM

*) Die Orthographie des Namens wechselt indeß bei beiden Zeichen.

Bodleian Library. — Earl of Spencer, vgl. Dibdin, Bibliotheca Spenceriana. I. S. 78. Nach dessen Angabe sind Exemplare auch in Sion College und beim Earl of Northampton befindlich. —

(Nicht in Pass.) 54b. König Heinrich VIII. im Rath. Hall's Chronicle 1548 Fol. cclxiij. Rückseite. B. II. S. 264 f. Hauptblatt. Der Sockel (vgl. Pass. 57), welcher die Unterschrift enthält, von zwei Sirenen umschlossen. Zwischen den Tatzen derjenigen rechts das Zeichen I F, dasselbe, welches wir sonst auf Joh. Froben als Metallschneider deuteten; hier aber liegt ein Holzschnitt und zwar ein nach J. Froben's Tode gefertigter, vor. Jedenfalls Baseler Arbeit. H. 0, 215 B. 0, 137. Copie in Dibdin's Typogr. Antiquities III.

Die von Pass. unter „Appendice" gegebenen Blätter: 55. Vier Männer die Rythmomachia spielend, und 56. Titel zu Matthew's Bibel, keinesfalls Holbein.

Bildnisse.

Pass. 57. Erasmus im Gehäus, stehend, auf den Terminus gelehnt. Amerb. Verz.: „Erasmus Roterdamus in eim Ghüs. H. H. Corporis" (dies Wort nämlich beginnt die Unterschrift in Ausgabe a). B. II., S. 30 f. — H. 0,285, B. 0,154.

Ausgabe a, mit 2 Zeilen Unterschrift (vgl. B. II., S. 30), Probedruck.

" b, mit 4 Zeilen Unterschrift (vgl. ebenda), soll nach Dibdin, Decamerone I., p. 236 der Titel zu Erasmi Opp. omnia, Basel, Hier. Froben und Nic. Episcopius, 1540, bilden. Wir haben es noch nie in diesem Werke gesehen, es mag aber meist ausgeschnitten worden sein.

" c, Späterer Abdruck. Unterschrift von 4 Versen. Gemacht, als der Stock sich im Museum Fesch befand, wie darunter bemerkt steht. Vgl. Pass.

" d, Ganz neuer Abdruck von dem im Museum zu Basel bewahrten Holzstock. Ohne Unterschrift.

" e, Letzter Abdruck des Originalstockes in Basel, für Holbein und seine Zeit. B. II. (Titelblatt).

Ueber Copien vgl. Pass. Das beste Facsimile in Weigel, Holzschn. ber. Meister. — Ein andres in Ch. Blanc, vie des peintres, und die Figur Dibdin, Decamerone I, p. 257.

Der Verfasser ist im Verlauf der Arbeit darüber klar geworden, daß dies Blatt in seinem vollendeten Geschmack im Stil der Hochrenaissance erst aus der Englischen Epoche Holbeins herrühren kann. Dafür spricht die Identität des Sockels mit dem von 54b und wenn es in der That für die Gesammtausgabe der Werke des Erasmus gemacht ist, so würde dies auch chronologisch wahrscheinlich sein.

Pass. 58. Erasmus, kleines Rundbild, in Profil. Rückseite des Titels von Erasmi Adagia, Basel, Froben, 1536. — Amerbach'sches Verz.: „Erasmus Roterdamus. H. H. Rundel." (Jetzt indeß nicht im Baseler Museum befindlich).

Pass. 59. Druckerzeichen des Thomas Wolff, der zum Schweigen ermahnende Philosoph. Von P. irrthümlich unter die Porträte gesetzt. B. II. S. 38. Ueberschrift: Digito compesce labellum. Zu den Seiten: Dixisse aliquando poenituit, tacuisse nunquam. — Multa quidam audienda, pauca

vero dicenda. Unten THOMAS VOLFFIUS. Alles dies mit beweglichen Lettern. H. 0,085. B. 0,073.

Pass. 60. Aehnliches Zeichen desselben, etwas kleiner. Unterschrift THOMAS VVOLF*). Sonst dieselben Inschriften H. 0,07; — B. 0,06. — Copie in Dibdin, Decam. II., S. 296.

Pass. 61. Der Mathematiker J. Stoefler, gute Arbeit, doch keineswegs Holbein, wie namentlich die Umrahmung deutlich zeigt. Straßburger Arbeiten ähnlich.

Pass. 62. Nicolas Bourbon de Vandoeuvre, schreibend, Profil, gegen rechts. Kleines Brustbild mit zwei Händen. Umrahmung und Wappen. B. II., S. 244. Umschrift: NIC. BORBONIVS VANDOP ANNO ÆTATIS XXXII. 1535. Von Passavant ganz verwirrt beschrieben. Das Blatt trägt weder Lützelburgers Monogramm, wie er angiebt, noch kommt es in den Nugae Bourbon's von 1533 vor. (Damals hatte Holbein den Dichter noch nicht gesehen), sondern erst in den Ausgaben von 1538 und 1540. H. 0,07. B. 0,056.

(Nicht in Pass.) 62a. Wahrscheinlich Holbein, ganz in seiner Art. Kaiser Maximilian, Profilkopf, gegen rechts sehend, in einem kleinen Rund. Umschrift: „K. Maximilian ist ouf den xij tag des Jenners seines alters Im lix Jar von diser Zeit geschaiden Anno domini 1519." Ornamente von Weinreben füllen die Ecken. In der Mitte der Einfassung oben ein Kopf, unten ein Gefäß, auf dunklem Grunde.

Pass. 63. Sir Thomas Wyat. Profil, Büste. In einem Rund mit dreifacher Linieneinfassung. Mit derselben 0,05 Durchmesser. Der Schnitt mangelhaft. B. II., S. 235. Auf der Rückseite des Titels von: Naeniae in mortem Thomae Viati equitis incomparabilis. Joanne Lelando antiquario anthore. Londini anno M. D. XLII. kl. 4. — Am Schluß: R. Wolfe.: Londini. Ad signum aenei serpentis. Copie in Weigel's Archiv für d. z. K. II. — Cliché-Druck davon in Holbein und seine Zeit. II.

Pass. 64. Nicht Holbein. Junge Dame, Clairobscur. Copie in Weigel's Holzschn. berühmter Meister. Eher Burgkmair's Art.

Pass. 65 und 66 (im Appendice aux portraits) sicher nicht Holbein. 65. Sebastian Münster, nach Holbein's Zeit; 66. „un ecclésiastique" stellt Caspar Hedion dar, stammt aus seiner Chronik, Straßburg 1543, und ist auch Straßburger Arbeit.

Titeleinfassungen.

Pass. 67. David vor der Arche tanzend. B. II. S. 50; mit dem Zeichen des Adam Petri. H. 0,17. B. 0,11. Zuerst in Bugenhagen, in Libri Psalmorum interpr. Basileae 1524. — Später in der Cosmographey von 1541 und 1574. — Geographia universalis Claudii Ptolemaei Alex. Basel, H. Petri 1540.

Copie, gegenseitig, in der Cosmographey von 1578. Copien in Wittenberger Drucken. P. 68. Vgl. 87.

Pass. 69. Taufe Christi u. s. w. B. II. S. 43 f. Unten in der Mitte das Signet des Th. Wolff mit der Schrift DIGITO COMPESCE LABELLVM

---

*) Die Orthographie des Namens wechselt indeß bei beiden Zeichen.

und dessen Monogramm auf einem Schilde. Rechts unten an dem Schemel, auf dem Petrus kniet, Lützelburger's Bezeichnung: H L FVR. H. 0,157, B. 0,115. Titel zu: Das newe Testament yetz klärlich auss dem rechten grundt Teütscht. Mit gargelerten Vorreden, Vnd kurtzer etlicher schwerer örtter Ausslegung. Auch die Offenbarung Joannis mit hübschen Figuren, auss welchen man das schwerest leichtlich verston kan. Zu Basel. M. D. xxiij. — Am Schlusse: Zu Basel durch Thoman Wolff, im Jar M. D. xxiij.

Mehrere Copien, z. B. bei Sigmund Grim, Augsburg (sein Zeichen an Stelle des Wolff'schen), bei Weissenhorn, Ingolstadt u. a. O.

(Nicht in Pass.) 69a. Taufe Christi, in schöner Landschaft, unten, mit dem Wappen von Basel. Oben Gott Vater mit Engeln. Seitenleisten, links: Johannes der Täufer auf Christus weisend, rechts Christi Versuchung durch den Satan. Innerhalb Architektur. Dieser schöne, ganz mit Holbein übereinstimmende Titel scheint in Baseler Drucken gar nicht vorzukommen. In Pomponii Melae de orbis situ Libri tres ... Lutetiae Parisiorum. Anno M. xxx. fol. — Bei Herrn Ambroise Firmin Didot, Paris.

Pass. 70. Die Speisung der Viertausend. B. II. S. 51. An den Seiten Kinder zwischen Laubgewinden emporkletternd. Oben zwei sich raufende Knaben. H. 0.12. — B. 0,085. J. Bugenhagii Pomerani, In regum duos ultimos libros Annotationes. Basel, A. Petri, 1525. — Cosmographey 1578. Gegenseitige Copie in Augsburger Drucken.

Pass. 71. Enthauptung Johannis des Täufers. Nicht von Holbein. Vielleicht von Urs Graf.

Pass. 72. Acht Kinder mit Passionswerkzeugen in den Seitenleisten, oben das Christushaupt auf dem Schweißtuch, unten eine Kanone von Thieren bedient. Allerliebstes Blatt, aber nicht von Holbein. In Straßburger Drucken und auch dortige Arbeit.

Pass. 73. Petrus und Paulus. B. II. S. 41. Oben das Wappen von Basel mit der Inschrift JNCLYTA BASILEA, unten das Zeichen des Adam Petri, der auf einem Löwen reitende Knabe, welcher eine Fahne mit seinem Monogramm und der Jahrzahl 1523 hält. H. 0,24. B. 0,166. Titel zu: Das New Testament etc. Basel, A. Petri 1522 („im Christmond"). — Dsgl. 1523 u. 1525. — Eusebii Pamph. Op. Basel, H. Petri. — Ptolemaei Geographia universalis 1546; verschiedene Ausgaben der Cosmographey. Basel, H. Petri.

Pass. 74. Petrus und Paulus. Aehnlich aber kleiner. B. II. S. 43. H. 0,13. B. 0,085. Titel zu: „Das Gantz Neuw Testament recht grüntlich teutscht ... Gedruckt zu Basel". — Schluß: „End dess neuwen Testaments. Zu Basel. Durch Adam Petri, im Mertzen, dess Jars M. D. XXIII. — In verschiedenen Ausgaben der Cosmographey.

Pass. 75. Die Apostel (unten); Christus als Mittler (oben). B. II. S. 51. Zu Seitenleisten dienen meist die Embleme der Evangelisten in schönen architektonischen Umrahmungen. Die Namen IOANNES, LVCAS, MATTÆVS, MARCVS stehen an der Architektur. Die obere Darstellung in einem Bogen, der dem Halbkreise nahe kommt. Darunter die Worte: VNVS DEVS. VNVS CONCILIATOR DEI ET HOMINVM, HOMO CHRISTVS IESVS, QVI DEDIT EMET IPSVM PRECIVM REDEMPTIONIS PRO OMNIBVS. Unten wandern die Apostel paarweise, während Schriftbänder über ihnen ihre Namen enthalten. Darüber die Worte: ITE IN MVNDVM VNIVERSVM. ET PRÆDICATE EVANGELIVM OMNI CREATVRAE. Die obere, die

untere und jede der Seitenleisten bezeichnet I F. Metallschnitt. H. 0,26. B. 0,171. Amerb. Verz.: „Divisio Apostolorum I. F. forte H. H. Ite in mundum. Schmal — Christo vulnera monstratati pater in choro angelorum mundum tradit I F.... Holbeini. Unus Deus. Schmal." Theophylacti enarrationes interp. Oecolampadio. Basel, Cratander 1525, Fol. — Divi Joannis Chrysostomi .... in totum Genesews librum Homiliae sexaginta a Joanne Oecolampadio hoc anno versae. Basileae M. D. XXIII. (andere Seitenleisten.)

Pass. 76. Liegender Bischof u. s. w Keinesfalls Holbein, sondern spätere Arbeit der Baseler Schule. Im Ptolemäus und in der Cosmographey.

Pass. 77. Siehe Ambrosius Holbein No. 8.

Pass. 78. Hercules und Orpheus. Hercules an den Seiten, den nemeischen Löwen und den Cerberus bezwingend. Oben Orpheus, die Flöte blasend und in einem Bogen ruhend. Unten zwei Flügelknaben ein leeres Schild haltend. Reiche Architektur. Hierauf (d. h. auf die obere Leiste) bezieht sich vielleicht: „Aliud (d. h. Compartimentum) cum puero fistulis canente. H. H." Amerb. Verz.: H. 0,165. — B. 0,125.

Wider die himlischen Propheten von den Bildern und Sacrament ... Mart. Luther. Basel, A. Petri. — Ptolomäus, Geogr. univ. Basel, H. Petri 1545. — Margarita Philos. Bas. 1545. — Cosmographey.

Pass. 79. Wahrscheinlich Holbein, doch kaum von ihm auf den Stock gezeichnet. Tantalus. Unten wird der Leichnam des Pelops den Göttern Jupiter, Mercur und Ceres vorgesetzt, die vor diesem Mahle schaudern. Ceres beißt in einen Arm. Links, gleichfalls noch unten, die Strafe des Tantalus, rechts Ceres, den Pelops wieder belebend. An den Seiten der durch reiche Architektur gebildeten Umrahmung links Tantalus mit dem Leichnam, flehend, rechts Jupiter und Mercur. Auf den Säulen der Seitenverzierungen zwei nackte Männer mit Keulen, oben Bal. Curio's Zeichen, die Tafel des Parrhasius. Es kommen auch Abdrücke vor, bei welchen H. H. in die Tafel gedruckt ist; diese sieht Passavant irrthümlich als ein besonderes Blatt (No. 80) an. H. 0,185. B. 0,115. Urbani Grammaticae Institutiones. Basel 1524. Cosmographey.

Pass. 81. Schlechte Copie des vorigen.

Pass. 82. Reicher Rahmen mit Kindergenien und Gestalten im Wasser am Sockel. B. II. S. 14. H. 0,18. B. 0,13. Galeoti Martii ... de Homine libri duo. etc. Basel, Froben, Mai 1517. Luciani Saturn. Basel, Froben 1517. — Erasmi Apolog. ad J. Fabrum. Basel, Froben, 1518. — J. Aurellii Aug. P. Arimensis Chrysopoiciae lib. Basel, 1518. — De poenitentia Petri archiepiscopi Alexandrini et martyris Canones .... Basel, Froben, 1518.

Pass. 83. Tritonenzug. Zwölf Figuren, gegen rechts gerichtet. Querleiste.

Pass. 84 identisch mit Pass. 111. (Bei Rumohr und Passav. ungenau beschrieben).

Pass. 85. Tritonenzug und Kinderreigen, zwei Querleisten. B. II. S. 34. Hiermit verbunden entweder die Seitenleisten von 111 oder zwei nicht Holbein'sche Vertikal-Streifen mit Weinlaub. Amerb. Verz.: „Compartiment. cum pueris ad tympana Saltantibus. H. H." H. 0,02. B. 0,097. Cosmographey. — Ptolemäus.

Pass. 86. Bacchanal (unten) bez. I. F. Seitenleisten (schmal), mit reichem Ornament. Unten links ein Satyr, der eine Frau umarmt, rechts ein Satyr mit

Kindern und einem Korb. Oben drei Medaillons mit Köpfen, in einem schmalen Streifen mit Verzierungen. H. 0,242, B. 0,17. Theophylacti enarrationes in quatuor Ev., Basel, Cratander, 1525. — Polydori Vergilii urbanitatis anglicae Historiae, libri XXVI. Basel, J. Bebel, 1534. — Divi Joannis Chrysostomi ... in totum Gen. libr. Homiliae sexaginta a J. Oecol. versae. Basel, 1523 (hier statt der oberen Querleiste mit drei Medaillons, eine andere mit gothisirendem Ornament; jene kommt dafür gesondert, am Schluß der Widmung, vor.) Seiten und obere Querleiste in Cypriani Opera, Basel, Cratander 1528.

Pass. 87. Bilder von der Weibermacht. Das Urtheil des Paris (unten), Pyramus und Thisbe (oben), David und Bathseba, Salomo Götzen anbetend (an den Seiten), B. II. S. 26. Amerb. Verz.: „Aliud (d. h. „Ghüs") cum Davide et Bersabe, Salomone et concubina, Piramo Tisbe, Judico Paridis. H. H. f." Prachtvoller Probedruck in Basel. H. 0,173; B. 0,118.

Pass. 88. 89. Siehe Ambros. Holbein Nr. 9 und 10.

Pass. 90. Die Kebestafel. B. II. S. 20 f. Beigeschriebene Namen: GENIVS — FORTVNA — SVADELA — OPINIONES — AVARITIA — LUXVRIA — INCONTINENTIA — DOLOR — TRISTITIA — PENITENTIA — FALSA DISCIPLINA — FORTITVDO — AVDACIA — VERA DISCIPLINA — VERITAS — PERSVASIO — ARX VERAE FELICITATIS — FELICITAS — VIRTVTES. An der Mauer unten bez. HH H. 0,278, B. 0,16. „Ghüswerk cum tabula cebetis. H. H." (Amerb. Verz.) Tertulliani Opera. Basel, Frob. 1521. Nov. Testament. Erasmi, Basel 1522. — Cornucopiae seu lat. lingue Comment. locupl.... Nic. Perotto ... Basel, J. Walder, 1532. — Calepini Dictionarium, Basel, Walder 1538. — Lexicon Graeco Latin., Basel, Walder 1541. — Coccii Progr. lat., Basel, Oporinus 1581 — Verschiedene Ausgaben der Cosmographey (1574, 1578) — zu Universitäts-Diplomen u. s. w. verwendet. Copien und Nachahmungen: a. von der Gegenseite, ein wenig kleiner, seit 1521 in Drucken von Cratander. Bez. HH und HERMAN. Gewöhnliche Arbeit. b. Noch kleiner, ebenfalls gegenseitig. In Drucken Froben's seit 1522. c. Freiere Nachahmung, gegenseitig, sehr gewöhnlich. Die Seitenleisten schmaler. Q. Sept. Flor. Tertulliani de patientia liber.

Pass. 91. M. Scävola vor Porsenna. B. II. S. 14. An den Seiten Ornamente, oben spielende Kinder. Bez. H H, in einem Schild der Seitenleiste links. „Ghüs cum Scevola et Porsena H. H." (Amerb. Verz.) H. 0,185, B. 0,12. Aen. Platonici lib. de immortalitate animae. Basel 1516. — Erasmi Encomium matrimoniae. Basel, 1518. Utopia 1518, sowie zahlreiche andere Drucke Froben's. Copie in Engl. Drucken seit 1522. Facsimile Dibdin. Typogr. Ant. I., Fol. XLVII, doch nur die untere Scene.

Pass. 92. Tarquinius Collatinus und Lucretia. B. II. S. 23. Amerb. Verz.: „Aliud (d. h. „Ghüs") cum Lucretia semet interficiente. H. H. f." H. 0,18, B. 0,125. Erasmi declamatio de morte, Basel 1517. Plutarchi.. Opuscula. Basel, Froben 1517. — Erasmi querela pacis. Basel, Froben 1517. Utopia 1518.

Pass. 93. Lucretia's Tod. Nicht Holb., obwohl Baseler Arbeit, Nachahmung eines weder von Bartsch noch von Passavant beschriebenen Holzschnittes von H. Burgkmair.

der sich im Baseler Museum befindet und H. B. gez. ist (B verkehrt); kleiner, von der Gegenseite und mit Fortlassung einer Figur. Nachahmung, mit Veränderungen, in Wittenberger Drucken seit 1527.

Pass. 94. Tod des Crassus. Baseler Arbeit, doch in Form und Erfindung nicht gut genug für Holbein. Schon die Figuren zu lang. In Drucken des Valentin Curio seit 1522.

Pass. 95. Obere Leiste zu 87.

Pass. 96. Cleopatra und der Tempelräuber Dionys. B. II. S. 25. Beigeschriebene Namen: CLEOPATRA — ESCVLAPI' — DIONYSIVS — APO(L)LO. Meisterwerk Lützelburger's. H. 0,24, B. 0,163. Amerb. Verz.: „Aliud (d. h. Ghüswerk) cum Cleopatra et Dyonisio sacrilego. H. H." Hilarii Lucubrationes, Basel, Froben 1523 (Vorwort Froben's) — Erasmi Paraphr. in Ev. sec. Joannem, Basel, Froben, 1523. — Divi Basilii Magni Caesariensis opera ... MDXXIII. Zahlreiche Copien und Nachahmungen; vgl. Passavant.

Pass. 97. Apotheose Homers. Nicht Holbein.

Pass. 98. Calepinus. Dem Verfasser nicht bekannt. Schwerlich Holbein, nur in Straßburger Drucken.

Pass. 99. 100. Bauern den Fuchs verfolgend, der die Gans gestohlen hat, obere Querleiste (99). Bauerntanz (unten). Seitenleisten: Säulen, um welche sich links ein Apfelbaum, rechts ein Weinstock schlingt; Kinder klettern daran empor und pflücken. Metallschnitt. — Amerb. Verz.: „Aliud (d. h. Ghüswerk) cum saltatione rustica et vulpe. H. H." H. 0, 245. — B. 0, 16. B. II. S. 33 f. Latein. Galen, 1526, Basel. — Clementis recognitionum libri. Basel, 1526. Hippocratis opp. Basel, Cratander, 1526. — De re medica, Basel, Cratander, 1528. — Plutarchi opuscula. Lat. Basel, Cratander, 1530. — Lactantii Divin. Institutionum libri VII. Basel, Cratander u. Bebel, 1532 (1. Textseite) „Polydori Vergilii Vrbanitatis anglicae Historiae libri XXVI. Basel. Bebel, 1534. (1 Textseite). — Copie der obern und untern Leiste in Dibdin, Typogr. Antiquities I. p. XLV, die obere S. 33 dieses Buches.

Pass. 101. Bauerntanz (unten) und Kinderreigen. B. II. S. 34. An den Seiten zwei musicirende Bauern, sowie Kinder, die an einem Baume emporklettern. H. 0,12. B. 0,082. P. Ovidii Nasonis Op. Basel, Henr. Petri 1532. N. Borbonii Nugae, Basel, 1540. — Ptolemäus 1545. — Cosmographey.

Copie der Hauptgruppe: Dibdin, Decam. I. und Wornum, Holbein.

Pass. 102. Nicht Holbein. Umrahmung mit Biertrinker; Pass. kannte sie aus dem Exemplar mit ausgeschnittenem Titel in der Baseler Sammlung. Kommt in Drucken aus Eisenach (bei Jac. Strauß, seit 1523) vor. Sächsische Arbeit, in Cranach's Art.

Pass. 103. Umrahmung mit geflügelten und ungeflügelten Knaben; am Sockel Tritonen. Oben zwei Täfelchen mit dem Namen HANS HOLB B. II. S. 13. H. 0,18. B. 0,12. Bereits in Breve sanct. Dom. nostri Leonis X .... ad D. Erasmum. Ohne Jahr, doch die Vorrede ist datirt: pridie Calendas Januarias anno MDXVI (d. h. letzten December 1515)*). Dann Isagoge in Musicen Henrici Glareani Helvetii poe. lau. 1516. (Widmung datirt MDXVI ad Idus Maias). Erasmi de octo orat. part. constructione. Bas., Froben 1517**). — Utopia 1518. — Erasmi Paraphr. in Epist. S. Pauli

*) Die Notiz über die Datirung dieser Vorrede danke ich Herrn His-Heusler.

**) Nach Passavant käme diese Titelverzierung schon in der ersten Ausgabe der obigen Schrift, nämlich von 1515, vor. Da P.'s bibliographischen Angaben nicht immer zu trauen ist (vgl. z. B. No. 62) müssen wir diese Frage offen lassen, bis wir die Ausgabe selbst gesehen oder sichere Nachrichten darüber empfangen haben. Ist seine

ad Gal. Basel, 1519. Erasmi ratio seu comparatio verae Theol. Basel, 1519. M. Dorpii oratio in praelect. epist. Pauli, Basel, 1520. Erasmi Antibarbarorum liber unus, Basel, Froben, 1520. Erasmi opuscula moralia ed. Froben. Basel, 1520. Erasmi apolog. ad Jacob. Lat. Basel.

Mehrere rohe Copien und Nachahmungen in gleichzeitigen Nürnberger, Wittenberger, Straßburger Drucken.

Pass. 104. Nicht Holbein, sondern ein früherer Künstler (Urs. Graf?) Schon in Drucken von 1513.

Pass. 105. S. Ambrosius Holbein No. 11.

Pass. 106. Nicht Holbein. Wohl zuerst in Mainzer Drucken (1522).

Pass. 107. S. Ambrosius Holbein No. 12.

Pass. 108. Ein Knabe, in's Horn stoßend und Froben's Caduceus haltend, wird von zwei andern Knaben, von denen der eine mit einem Federhut geschmückt ist, auf einer Bahre umhergetragen, die mit einem Thierfell behangen ist. An den Seiten ein candelaberartiger Aufbau, dessen Fuß ein Kind umschlingt. Oben zwei in Gewinde endigende Knaben zu den Seiten eines Gefäßes; an den Ecken zwei Medaillons „Aliud (d. h. Ghüs) cum Pueris alterum deferentibus H. H. forte.“ (Amerb. Verz.) H. 0,15. B. 0,105. Erasmi querela pacis, Basel, 1518, sowie zahlreiche andere Drucke Froben's (vgl. Passavant). Copien, gegenseitige und gleichseitige, seit 1517 u. 1518 in Drucken von Michael Furter, Cratander, A. Petri und auswärtigen Buchdruckern.

Pass. 109. Nicht Holbein. Die Gestalten zu schlecht.

Pass. 110. Nicht Holbein. Aus Augsburger Drucken von 1523.

Pass. 111. Ein geflügelter und ein ungeflügelter Knabe, eine Säule umschlingend, an den Seiten. Oben ein Gefäß zwischen zwei in Gewinde ausgehenden Gestalten, unten ein Medaillon zwischen Verzierungen. Sehr gefällige Rahmenform. H. 0,13. — B. 0,085. D. Antonii ... varia opuscula, Basel, V. Curio 1523, Ptolemäus. — Cosmographey u. s. w. Kommt auch mit dem unten hineingedruckten Zeichen H. H. vor. Catalogus omnium Erasmi Rot. lucubrationum ipso auctore. Basel, Froben, 1523. — In demselben Bande ein zweites Mal als Titel der angehängten Schrift: Libellus Jacobi Ziegleri.... aduersus Jacobi Stunicae maledicentiam.

Pass. 112. Oben vier allerliebste Knaben zwischen Gewinden, einer mit gespanntem Bogen, ein zweiter auf einem Stock reitend, der in einem Vogelkopf endigt. Schmale Ornamentstreifen an den Seiten und unten. Basel, Museum, der Titel ausgeschnitten. — H. 0,145. — B. 0,09. Die obere Leiste copirt in Wornum's Holbein (nach den Opuscula des Plutarch, Basel, Cratander 1530). Im Amerbach'schen Verzeichniß wird genannt: „Pugna 15 puerorum

---

Angabe richtig, so würde dadurch wahrscheinlich, daß Holbein schon 1515 in Basel gewesen sei. Schon die beiden ersten der oben angeführten Bücher, die nach dem Datum ihrer Vorrede ziemlich früh im Jahre 1516 erschienen sein müssen, sprechen vielleicht dafür, daß Holbein etwas vor dem Termin, den wir im ersten Bande (S. 176) angenommen, nach Basel gekommen sei. Dort nahmen wir an, er habe Augsburg nicht vor dem 28 Mai 1516 verlassen, weil unter den Berliner Zeichnungen ein Bild von Ulrich Fugger des Jüngern Hausfrau, die sich erst an jenem Tage vermählt hatte, vorkommt. Dies ist aber kein Beweis, der Stand hält, denn das Costüm der Dame zeigt nichts was nur einer verheiratheten Frau eigen wäre; Holbein konnte sie vorher gezeichnet und nur den Namen später, nachdem sie verehelicht war, hinzugefügt haben. Dies wäre um so denkbarer, als die Schrift zwar seine Hand zu sein scheint, aber nicht, wie die Zeichnung, mit Silberstift, sondern mit Tinte hingeschrieben ist.

inter flores. Germ. fort. Holb." Vielleicht die obere Leiste von diesem Titel mit drei andern entsprechenden Theilen zusammengruppirt?

Pass. 113. Todtenkopf in der oberen Leiste; ein Greis mit kahlem Kopf und ein Weib mit niederhängenden Brüsten sitzen daneben. Ueber dem Todtenkopf die Jahrzahl MDXX. An den Seiten klettern Kinder, zum Theil in höchst anmuthigen Stellungen, an einem Palmbaum empor. Unten ein sprudelndes Wasserbecken, von zahlreichen Kindern umgeben; zwei sitzen auf der Brunnenschale und stoßen in das Horn. B. II. S. 103, H. 0,128; B. 0,079. Erasmi Encomium Moriae, 1521. Paraphrasis Erasmi Roterodami in aliquot Pauli Epistolas. Basel, Froben 1522. — Erasmus, ein schön Buch wie man Gott bitten soll. Basel, Froben 1525. Copien einiger Theile in Dibdin's Decam. I. p. 236.

Pass. 114. Nicht Holbein sondern Urs Graf (was namentlich der Vergleich mit dessen Buchtitel P. 144 deutlich zeigt).

Pass. 114a. Seitenleiste eines Foliotitels. Sechs Genrescenen mit einem Jüngling und einem Alten in zierlichen Pfeiler- und Säulen-Umrahmungen. B. II. S. 33. In der untersten Abtheilung das Zeichen I. F. Metallschnitt. — Latein. Lucian des Erasmus. Bas., Froben 1521, Anfang des Textes. H. 0,23, B. 0,03.

Passavant: „Additions aux bordures."

Von diesen Blättern, die P. für zweifelhaft ansieht, halten wir nur Eins für eine Erfindung Holbeins *):

Pass. 116. Jesus, hinter dem seine Jünger stehen, ruft die Kranken, Armen und Kreuztragenden zu sich. Dies unten; an den Seiten Waffen und Musikinstrumente, oben ein Satyr und eine Nymphe zu den Seiten eines Gefäßes. H. 0,125; B. 0,085. — B. II. S. 21; vergl. auch S. 297. Osvaldi Myconii Lucernani ad sacerdotes Helvetiae... suasoria... Zürich, Froschover 1523. — Cosmographey. — Facsimile in Dibdin, Decam. II. S. 201.

Signete der Buchdrucker.

Pass. 130—232. Signete von Johannes Frobenius. Von diesen ist keins gut genug, um Holbein zugeschrieben werden zu können. Vgl. B. II. S. 38. — Nr. 130. Vgl. Ambrosius Holbein 17. — Nr. 131 vielleicht von Urs Graf.

Pass. 133. Zeichen des Matthias Apiarius (Bienenvater) zu Bern (druckt seit 1530 vielleicht auch schon seit 1525) Bär und Bienenstock. Der Bär

*) Pass. 123. Siehe Ambrosius Holbein Nr. 5. — Pass. 119 ist das nämliche Blatt, das Pass. auch unter Nr. 159 anführt. S. Ambrosius Holbein Nr. 14. — Pass. 117. Heil. Familie und Engelconcert; allerliebster Lucas Cranach. Wittenberger Drucke von 1520. — Pass. 116 und 121 wahrscheinlich Urs Graf, obwohl das Amerb. Verz. von letzterem sagt „Ghüslin cum Curtio. H. H." Pass. 155 und 121 Schweizerische Arbeiten, doch nicht Holbein. — 122. Mittelmäßige Straßburger Arbeit. — 124. Nicht Holbein. Aus Wittenberger Drucken seit 1525. — 125. 126. Spätere Baseler Arbeiten, nach Holbeins Zeit. — 128. Spätere Copie nach einem Holzschnitt von Hans Burgkmair.

klettert am Baum empor, um den Honig im Spalt zu suchen, links von fünf, rechts von sieben Bienen umschwärmt. Pflanzen am Fuß des Baumes. H. 0,065; B. 0,045. B. II. S. 39.

Größere Copie in Drucken des Apiarius.

Pass. 134. Aehnliches Zeichen des Apiarius. Rechts außer den Bienen noch eine Spinne, sowie einige Vögel. Ein Klöpfel hängt vom Baume vor dem Spalt. Am Fuß ein Hebräisches Buch. H. 0,085; B. 0,055; B. II. S. 39.

Nachahmung dieser Composition in einem Schild (in Drucken von 1540) H. 0,0?; B. 0,06. Copie in Dibdin's bibl. Decamerone II p. 202. Diese sowie eine kleinere und geringere Copie wahrscheinlich von J. Kerver (Vgl. Archiv für die zeichnenden Künste I. S. 49 f.)

Pass. 135—137. Drei Zeichen des Christoph Froschover in Zürich (druckte seit 1522, starb 1564). B. II. S. 39.

135. Frösche klettern an einer Weide empor. Hintergrund: Landschaft mit Bauerhäusern. Umrahmung mit eleganten Verzierungen nach Art eines Teppichmusters. Den Baum umschlingt ein Band mit der Schrift: CHRISTOF FROSHOVER ZVO ZVRICH. Amerb. Verz.: „Jnsigna Froschoveri cum emblem. H. H.“ Feiner Lützelburger'scher Schnitt. H. $0,085_5$; B. 0,06. Schon in Drucken von 1526. Copie in Dibdin's Decam. II. S. 200.

136. Knabe auf einem colossalen Frosch reitend, den kleinere Frösche umgeben, in der Richtung nach rechts, den Kopf zurückwendend. Hinten ein Frosch auf der Weide, Blick auf einen Gebirgssee. Schriftband: CRISTOF FROS.. HOWER ZV̊ ZVRCH. H. 0,085; B. 0,06.

137. Aehnliches Motiv, kleiner; der Knabe erhebt die Hand um den Frosch zu schlagen. Hintergrund Berge mit Schloß. H. 0,06; B. 0,04.

Pass. 138. Zeichen des Johann Bebelius (druckte 1519—1534). Palmbaum, auf dessen Zweigen ein schwerer Deckel ruht. Darunter ein auf dem Rücken liegender Mann, der sich mit Händen und Füßen gegen die Last stemmt. Bez. PALMA. BEB. Schnitt in Lützelburgers Art. H. 0,105; B. 0,07. B. II. S. 38.

(Nicht in Pass.) 138a. Aehnliches Zeichen desselben; Palme und Deckel, ohne den Mann, in einem zierlichen geschweiften Schilde. Feiner Schnitt, wohl von Lützelburger. Schrift wie vorhin. H. 0,08; B. 0,055. In Drucken von 1533.

Copie, Dibdin, Decam. II. 191. Eine ähnliche Composition, Nachahmung hiervon, mit der Schrift PALMA ISING, ist das Zeichen von Bebels Schwiegersohn Isengrin.

Pass. 139—141. Drei Zeichen des Valentin Curio: die Tafel des Parrhasius, mit einer aus Wolken vorkommenden Hand, die eine feine Linie zwischen zwei anderen zieht. Alle drei vielleicht von Holbein:

139. Der Schild mit dem Zeichen wird von zwei kleinen Flügelknaben gehalten, zwei andere sitzen am Fuß. Das Ganze in reicher architektonischer Umrahmung; oben zwei Krieger. Mit der Schrift VALENTINVS. CVRIO. H. 0,095; B. 0,075. Die Mittelgruppe daraus copirt in Dibdin's Decam. II. p. 189.

140. Aehnliche Composition, nur kleiner. Statt der Krieger noch zwei kleine Kindergestalten auf den Säulen. H. 0,085; B. 0,055.

141. Nur der Schild mit der Hand, von zierlicher Form und mit höchst geschmackvollen Ornamenten im Stil gravirter Arbeit. B. II. S. 38. Schnitt in Lützelburgers Art. Amerb. Verz.: „Jnsigna Curionis hoc est tabula Parrhasii. H. H.“ H. 0,08; B. 0,05. Copie in Dibdin's Decam. II. p. 189. Alte Copie danach, größer (H. 0,10; B. 0,65) und gegenseitig, so daß die Hand die linke statt der rechten ist, in Drucken seit 1549.

Pass. 142. Zeichen des Johannes Hervagius. Dreiköpfiger Hermes auf Säulenstamm mit Löwenkopf. Wir zweifeln ob von dessen Signeten irgend eins von Holbein gezeichnet ist. Der ornamentale Stil erinnert an etwas spätere Zeit. Das beste scheint uns dasjenige, welches die rechte Hand in die Seite gestemmt und den Caduceus in der linken zeigt. H. 0,105; B. 0,06. (Mit dem von Pass. beschriebenen stimmt dies Maß ungefähr, doch nach ihm hält die rechte Hand den Stab). Zahlreiche Copien.

Nicht in Pass. 142a. Zeichen Cratander's. Die Göttin der Gelegenheit, Flügel an den Füßen, und auf einer Kugel stehend, nackt, nur mit leichtem Schleier; mit langem, fliegendem Haar, ein Messer in der Rechten. Die nackten Formen zwar nicht gerade schön, indeß doch wohl von Holbein gezeichnet. H. 0,085; B. 0,06. In Drucken von 1531. Copie in Dibdin's Dec. II. S. 187. Desgl. in Wornum's Holbein.

Hierher gehören eigentlich auch das Zeichen des Thomas Wolff, Passavant 59, 60, und das Signet des Englischen Druckers R. Wolfe, Pass. 53.

Anhang.

P. 143—160.

Blätter, die Holbein zugeschrieben worden sind, die aber Passavant verwirft.*)

Hierunter unzweifelhaft von Holbein gezeichnet:

Pass. 149. 21 Bilder zur Offenbarung Johannis. Der Formschnitt höchst ungleich, in einigen Fällen an Lützelburger erinnernd, in manchen Fällen sehr roh. B. II. S. 45—49. Jedes Blatt H. 0,125. B. 0,075.

1. Berufung des Johannes, Cap. 1.
2. Der Herr auf dem Stuhl, Cap. 4.
3. Die vier Reiter, Cap. 6.
4. Die Seelen der Erschlagenen vor dem Altar, Cap. 6.
5. Niederfallen der Sterne, Cap. 6.
6. Die vier Engel den Winden Halt gebietend, Cap. 7.
7. Niederfallen des Sternes beim Posaunen des zweiten Engels, Cap. 8.
8. Der Stern in den Brunnen des Abgrunds fallend, Cap. 9.
9. Die vier Würgengel, Cap. 9.
10. Johannes das Buch verschlingend, Cap. 10.
11. Johannes den inneren Chor des Tempels messend; das aus dem Abgrund aufgestiegene Thier. Cap. 11. Völlig roh geschnitten.
12. Die Jungfrau dem Drachen entrückt, Cap. 12.
13. Die Verehrung der beiden Thiere, Cap. 13.
14. Babels Fall, Cap. 14.
15. Der Herr mit der Sichel, Cap. 14.

*) Pass. 143. Vier Blätter Metallschnitte mit dem Zeichen I. F. Berlin, Kupferstichcab. Haben nichts mit Holbein gemein. Pass. 144b. Der Löwe des heil. Marcus; trägt das Zeichen des Urs. Graf ausgespart im Grunde, ist aber eine Nachahmung der Evangelisten-Zeichen auf Holbeins Titel P. 75. Gehört zu den vier Zeichen der Evangelisten, welche den Titel des bei Bebel erschienenen Griech. Neuen Testaments von 1524 zieren. — P. 150. Spätere Nachahmung nach Holbein. Die Gestalt des Domherrn ist aus seinen Todesbildern entlehnt (gegenseitig). Die Blätter aus der Cosmographey 151—153 entschieden späteren Ursprungs und viel zu mittelmäßig für Holbein.

16. Ausgießen der Schalen des Zornes, Cap. 16.
17. Die babylonische Hure auf dem Thiere sitzend, Cap. 17.
18. Die Könige und Kaufleute klagen um Babel's Sturz, Cap. 18.
19. Sturz des Thieres. Kampf der zwei Heere am Himmel, Cap. 19.
20. Der Engel, welcher Satan in den Abgrund verschließt, Cap. 20.
21. Johannes, dem der Engel das neue Jerusalem zeigt, Cap. 21.

Vollständig in Th. Wolff's N. Testament. 1523. 4. (Vgl. P. 69, Titel) und in A. Petri's N. Test. 1523. Fol., ferner in Tyndale's New Testament. London, 1536. 4.

Pass. 157, 158, 159 siehe Ambrosius Holbein.

Anmerkung. Das Amerbach'sche Verzeichniß schreibt noch einige andere Blätter dem Meister zu, die a theils nicht aufzufinden sind, b theils nicht von ihm herzurühren scheinen.

a. „Maria invisens Elisabetham comitante Josepho. I. F. for. H. H." Uns unbekannt, im Baseler Museum nicht vorhanden.

b. „Creatio Mundi cum embl. H. H." Von Urs Graf, Erschaffung Evas sammt vielen Thieren, in der Mitte. Nicht in Pass. — Die obere und untere Einfassung mit Ornamenten und Figuren, kehrt häufig bei Urs Graf wieder und umgiebt z. B. auch sein berühmtes Blatt Pass. 114.

„Precationis dominicae principium et petitiones tres. H. H." Dies ist offenbar ein Theil der Metallschnitte zum Gebet des Herrn von Urs Graf, Pass. 106—113. Die Probedrucke im Baseler Museum sind vollständig. Ein Probeblatt mit dem Anfang und drei Bitten (2, 5, 6) befindet sich im Berliner Museum. Auf ein solches Blatt mag die Notiz sich beziehen. Vollständig, doch schon abgenutzt, befinden sich die Bilder, aber ohne die Deutschen Ueberschriften, in dem seltenen Buche Precatio dominica in septem portiones distributa per D. Erasmum Roterodamum etc. Es giebt eine Ausgabe von Froben und eine von Bebel, beide ohne Jahr. Jedes Blatt H. 0,085. B. 0,065. Die Erfindung, Zeichnung, Composition dieser Bilder, deren jedes das Zeichen des Urs Graf trägt, sind so vortrefflich, daß wenige seiner Arbeiten auf solcher Höhe stehen. Gerade die vier Darstellungen des Berliner Probeblattes sind vortrefflich. Jedenfalls zeigt sich der Einfluß Holbeins in ihnen, vielleicht aber darf man sogar annehmen, daß die Erfindungen dieser Bilder in der That von Holbein sind und Urs Graf, der als Goldschmied und Stempelschneider die Kunst des Metallschneidens übte, nur den Schnitt besorgt hat. Die Vermuthung läßt sich nicht hinreichend begründen, so daß wir die Blätter nicht im Text erwähnen konnten; indeß mag hier eine genauere Beschreibung folgen, die bei Passavant fehlt.

1. (P. 106). Ueberschrift: „In der zeyt sprach Jesus zu seinen Jüngern. So ir bettend, so söllen ir nit vyll reden. Sprecht also." Christus steht auf einer kleinen Erhöhung. Ihm gegenüber, unter einem Baume, die Jünger.

2. (P. 107.) „Vatter vnser der du bist in den himmeln, geheiliget werd dein nam." Gott Vater, mit kaiserlicher Krone und die Weltkugel in beiden Händen haltend, thront über Wolken; ein Regenbogen ist sein Sitz; ihn umringen zahllose Engel. Unten Betende in der Tracht der Zeit, jedes Alters und Standes, Bürger und Kriegsleute, Mönche, Frauen.

3. Ausgießung des heiligen Geistes (Adveniat regnum tuum).

4. Der kreuztragende Christus, dem Leute aller Art mit Kreuzen nachfolgen. Oben der thronende Gott Vater mit dem Scepter, seine Linke ruht auf der Weltkugel. Rings Engelchöre. (Fiat voluntas tua).

5. Vnser täglich brot gib vns heut. Spendung von geistigem und leiblichem Brod. In einer ernsten Kirchenhalle im Uebergangsstil aus der romanischen in die gothische Architektur (also im Stil des Baseler Münsters) ein Prediger auf der Kanzel, dem Männer und Frauen eifrig zuhören. Weiter zurück ein Priester am Altar, der einem knienden Manne die Hostie giebt. Durch einen offenen Bogen blickt man in das Freie, wo vor einem mittelalterlichen Hause eine Gesellschaft bei Tafel sitzt.

6. „Vnd vergib vns vnser schuld, als vnd wir vergeben vnsern schuldigern." Düsteres Gefängniß. Christus tritt ein und auf seinen Befehl werden die Gefangenen befreit.

7. Der kranke Hiob und vor ihm sein Weib: der Versucher naht. Oben Gott Vater (Et ne nos inducas in tentationem).

8. Allerlei Kranke und Elende, auch ein Sterbender auf dem Lager, umgeben den Heiland. Schöne Landschaft (Sed libera nos a malo).

Wenzel Hollar hat den Kopf eines Mannes mit Halskette, Barett und langem Bart gestochen (Parthey 1548), auf welchem bemerkt steht: H. Holbein incidit in lignum. W. Hollar fecit Aqua forti 1647. Ex collectione Arundeliana. Ein Original ist uns nicht bekannt. — Es könnte aber auch ein plastisches Werk gewesen sein.

II. Holzschnitte nach Ambrosius Holbein.

Pass. 1.*) Buchtitel. Die Verläumdung des Apelles (unten), mit den allegorischen Figuren IGNORANTIA, SVSPICIO, CALVMNIA, INVIDIA, FRAVS, INSIDIAE, PENITVDO, VERITAS. Darüber, in beweglichen Lettern: Apelles olim hujusmodi pictura Calumniam ultus est. An den Seiten die Gestalten der vier Tugenden:

TEMPERANCIA CARITAS
IVSTICIA FORTITVDO.

Oben die Schlacht des Armin mit des Varus Tod. Inschriften: GERMANI — ARMINIVS — VARVS. QVINTILIVS. AH, SPQR, TANDEM. VIPERA, SIBILARE DESISTE. Das Monogramm, welches bereits hinter dem Namen des Varus steht, ist unter dem letzten Schriftäfelchen nebst der Jahrzahl 1517 wiederholt. H. 0,255. — B. 0,175. B. II. S. 17 f. — Privileg Leo's X. an Erasmus — Erasmi Annotat. Nov. Test. 1519. — Maximi Tyrii Philos. Platon. Sermones e graeca in latinam liguam versi Cosmo Paccio interprete. Basel, Froben, 1519. Fol. — Opera Divi Cyrilli Cypriani 1521. Fol. — Erasmi Adagia; Basel, Froben 1523. Fol.

Pass. 2. Der Gallische Hercules. Buchtitel. Zwei Täfelchen zeigen die Schrift: HERCVLES GALLICVS und TYPVS ELOQVENTIÆ. B. II. S. 19. An den Seiten zweimal die Göttin der Gelegenheit, Cratanders Symbol; darüber Judith und Lucretia. Oben links die entschwebende Gelegenheit, dabei die Schrift: Οὔτις ἐθ' ἵμειρος δράξει τὴν ἐξόπιθεν. Rechts ein Mann in ritterlicher Tracht, mit den durch seine Geberden wirksam unterstützten Worten: καιρὸν οὐκ ἑώρακα. In der Mitte, auf ihn zuschreitend, die Reue: κἠγὰ μετάνοιά σου μένω. In der unteren Leiste die Bezeichnung 1519 HF. H. 0,265. — B. 0,18. In Drucken Cratanders: Dictionarium graecum, Basel, 1519. — Auli Gellii noct. atticarum lib. XIX. Basel, 1519. — Topica Claudii Cautiunculae, jur. cons., Basel 1520. — Pomponii Melae de situ orbis lib. III., 1522. — Isocratis Atheniensis. . . Orationes 1529.

Freie Copie in Tübinger Drucken um 1528.

Pass. 3. Buchtitel: Das Hofleben, „IMAGO VITAE AVLICAE. B. II. S. 18 f. Die allegorischen Figuren unten sind nach den Beischriften, von rechts nach links: SPES, OPVLENTIA, FALLACIA, SERVITVS, LABOR, SENECTA, CONTVMELIA, DESPERATIO. Die Seitenleiste links enthält: ADVLACIO, darüber CVPIDO, lustig hüpfend mit gespanntem Bogen, rechts FORTVNA und VENVS. Oben Mercur und Apollo (MERCVRIVS

*) Passavant, vol. III. S. 422.

APOLLO), und Apollo die Daphne verfolgend (DAPNE IN LAVRVM). H. 0,24. B. 0,175. Die obere Leiste wird im Amerb. Verz. erwähnt: Aliud (d. h. Compartimentum) cum Mercurio, Apolline, Daphne". Ohne weiteren Zusatz. Maximi Tyrii Philos. Plat. Sermones e graeca in latinam linguam versi Cosmo Paccio interprete. Basel, Froben 1519. — Opera Divi Cyrilli Cypriani, Bas., Froben, 1520. 1522. — Io. Frobenii Thesaurus. Bas. 1522.

Pass. 4. = Hans Holbein 93; hat weder mit Hans noch mit Ambrosius etwas gemein. Unter Nr. 6 nennt Pass. A. Petri's Altes Testament, das nichts von Ambrosius enthält, wohl aber einige Blätter von Hans Holbein, vgl. B. II. S. 49.

Pass. 5. Buchtitel. Judith und Lucretia, hinter jeder noch zwei Frauen, rechts und links in den Seitenleisten. Oben Kinder, zu den Seiten eines Giebels, unten die Göttin der Gelegenheit, Cratander's Symbol. Ziemlich roher Metallschnitt. H. 0,165. B. 0,12. Quod non sit onerosa Christianis confessio... Ioannis Oecolampadii. Bas. Cratander 1521. — Cosmographey.

Pass. 7. Wappen Kaisers Karls V., umgeben von der Kette des goldenen Fließes, auf einem Schriftbande die Devise Quy vouldra. Bez. AH 1517. H. 0,09; B. 0,105. In Drucken des Pamphilius Gengenbach, für den Ambrosius auch sonst gearbeitet. (Der Verf. hat das Blatt nicht gesehen).

Zusätze zu Passavant;

8 (= Pass., Hans Holbein, 77) Untere Titel-Leiste. Triumphzug der Venus. Voran hinkt ein Mann auf Krücken, die Besiegten folgen dem Wagen. Mit den Namen VENVS und CVPIDO. Metallschnitt. H. 0,025: B. 0,12. Erasmi Antibarbarorum liber unus. Basel, Froben, 1520. — Latein. Lucian, übers. v. Erasmus, 1521. — In epistolam Pauli... Paraphrasis per Erasmum Rot.

9 (= Pass., Hans Holbein 88) Buchtitel. Unten: Fortuna zu Pferd, in der Rechten eine Ruthe in der Linken einen Pokal, auf den Landsknecht losspringend, den eben des Todes Pfeil erlegt. B. II. S. 93. Oben und an den Seiten: die IVSTICIA zwischen SVPERBIA (links) und AVARICIA (rechts); etwas tiefer PRVDENCIA und SPES. — Metallschnitt mit den Buchstaben I. F., in einem kleinen Schilde unten links. H. 0,125; B. 0,08. Paraphrasis in Euangelium Matthaei per D. Erasmum Rot. mit voraufgehender Epistola nuncupatoria ad Corolum Caesarem. Basel, Froben, 1522. Desgl. 1523.

10 (= Pass. H. Holbein 89) Buchtitel. Unten: Der Tod als Mäher; vor ihm sinken alle Stände, Papst, Mönch, Bischof, Eremit, Krieger, Weib u. s. w. Oben und an den Seiten die allegorischen Figuren wie beim vorigen Titel, nur daß SPES und PRVDENCIA ihre Stellung vertauscht haben und die erste links, die zweite rechts steht. H. 0,14; B. 0,09. B. II. S 93 Anm. Bibliorum opus integrum (Ausgabe von Erasmus, Basel 1522). Melanchthon, Annotationes in Evangel. Matthaei, Bas. 1523. — Biblia sacrosancta ad hebraic. veritatem. Basel. N. Bryling, 1562.

11 (= Pass., H. Holbein 105) Buchtitel. Oben: Thronender kleiner Genius, dem zwei andere Genien Schwert und Lorbeer darreichen. Zu den Seiten musicirende Kinder. Schmale Seitenleisten mit Arabesken und Kindern. Hübsch namentlich die Leiste rechts, oben ein Kind mit Federhut, die Flöte blasend. Unten: sieben Kinder mit allerlei Instrumenten, lesend, messend, auf Stelzen steigend, als Sinnbilder der Wissenschaften und Künste. H. 0,27; B. 0,185. Im

Amerb. Verz. wird die obere Leiste erwähnt: „Compartiment. cum puero rege creato.“ Ohne weiteren Zusatz. Des. Erasmi R. in novum testamentum annotationes. Basel, Froben, 1518. — Maximi Tyrii . . . Sermones. Basel, Froben, 1519, Desgl. 1521. Erasmi Adagia. Basel, Froben, 1523.

12 (= Pass. Hans Holbein 107) Triumphzug von Kindern, unten. Vier Knaben ziehen mit Musik vorauf; es folgt ein Knabe von sechs andern getragen. — Emporkletternde Kinder (Seiten). — Zwei Sphinxe ein Medaillon haltend (oben). „Aliud (d. h. Compartiment. — also nur die untere Leiste) cum pueris arma gestantibus. H. H.“ (Amerb. Verz.) H. 0,17; B. 0,115. Erasmi querela pacis . . . Basel, Froben, 1517. — Michaelis Ritii Neapolitani de regibus Francorum lib. III. Basel, 1517. — Erasmi aliquot epist. Basel, 1518. — Officia Ciceronis . . . recog. p. Erasmum Rot. Bas., Froben, 1520.

13 (= Pass. Hans Holbein 157) Buchtitel. Die sieben Cardinaltugenden. Unten: FIDES, SPES und CHARITAS; hinten Schweizerlandschaft. An den Seiten FORTITVDO und TEMPERANCIA, oben IVSTICIA und PRVDENCIA. Ueberall Devisen. Ziemlich geringer Metallschnitt. H. 0,13; B. 0,085. Henr. Glareani . . . de Geographia liber unus. Basel, Emmeus, 1527.

14 (= Pass. H. Holbein 158) Buchtitel. Bilder der Weibermacht. Unten Aristoteles von Phyllis geritten, oben Delila und Simson, Seiten: rechts der Zauberer Virgil, darunter das Wappen des Druckers, links Salomo als Götzendiener, darunter das Baseler Wappen. Das Götzenbild trägt das im Schnitt verstümmelte, gegenseitige Monogramm des Ambrosius. B. II. S. 26 f. Metallschnitt. H. 0,145; B. 0,105.

Sermo de Penitentia . . . Martini Lutheri Augustiniani Vuittenbergensis. Ohne Ort und Jahr (bei Pamphilius Gengenbach, Basel).

15 (= Pass. H. Holbein 159) Titelblatt. Diana. Oben fährt sie in einem von Hirschen gezogenen Schlitten durch den Wald, unten wird sie mit ihren Nymphen von Actäon, der schon einen Hirschkopf erhalten, im Bade belauscht. An beiden Seiten das Schild des Cratander, von einem kleinen Genius gehalten. Unten die Schrift ACTAEON IN CERVVM. (Die von P. angegebene Jahrzahl 1520 ist nicht zu sehen). Metallschnitt H. 0,16; B. 0,115. Allerliebst, erinnert, wie manche Arbeiten des Ambrosius, an den Stil Cranachs. Gregorii Nyseni, vetustissimi Theologi, mystica Mosaicae vitaee narratio . . . Georgio Trapezuntio interprete. Basel, Cratander 1521.

16. (Nicht in Pass.) Buchtitel. Unten sitzt ein Kind auf dem Throne, von fünf andern Kindern, theils nackten, theils bekleideten, umgeben. An den Seiten je ein Kind Trophäen tragend, darüber ein Vogel. Oben sechs in Gewinde ausgehende Knaben, die zwei mittelsten streiten sich. H. 0,11. B. 0,075. Jac. Fabri Stapulensis Commentarii in Johannem. Basel, Cratander, 1523. Fol. (Als Umrahmung von Cratander's Zeichen Nr. 18).

17. (= Pass. H. Holbein 130). Signet Frobens in einem Schild, mit vier Knaben. Reiche Umrahmung, mit der des Baseler Wappens auf No. 14 ganz übereinstimmend. Aussicht auf Gebirge im Hintergrunde. B. II. S. 38. H. 0,101. B. 0,07. Das Zeichen, welches sich im Täfelchen zwischen der oberen Guirlande befindet, kann zwar, wie im Text vermuthet wird, ein mißglücktes Monogramm AH von der Gegenseite sein. Eher vielleicht ist es aber ein der

dorbenes Monogramm des Froben, zusammengesetzt aus J F R — Amerb. Verz.: „Insigna Frobenii cum quatuor pueris." Ohne Zusatz.

18. (Nicht in Pass.) Signet Cratanders. Das Gesicht der „Gelegenheit" ist völlig vom niederhängenden Haar verdeckt. Die Umrahmung ist ziemlich willkürlich. Aussicht auf Hochgebirge. Bez.: ANDR. CANT. und 1519. HF Dasselbe Zeichen wie bei No. 2. Auf wen es geht, ist unbekannt.

19. (Nicht in Pass.) Initialen mit Landschaft oder Architektur. 0,022 im Quadrat. Meist Italienische Gegenden mit Palmen, antiken Architekturen, Römischen Ruinen, großartigen Perspectiven gewölbter Räume, Säulenhallen, einer Italienischen Basilika rc., nur ausnahmsweise nordische Ansichten, Thore, Brücken, Giebelhäuser, Burgen u. s. w.

Die Buchstaben K, W, X, Y, Z hat der Verfasser nicht gesehen; B, P, Q, S, T dagegen mit 2, D. E, H, M mit 3, — C, I, N mit 4, A mit 5 verschiedenen Darstellungen. Th. Mori Utopia. Basel, Froben, 1518. — Tertulliani Opera. — Des. ErasmiRot. in novum testamentum.... Annotationes.... Bas., Froben, 1519.

20. (Nicht in Pass.) Initialen mit Kindern und andern Gegenständen, 0,02 Quadr. Galeoti Martii Narniensis de homine libri duo . . . Basel, Froben, 1517. — Utopia 1515 (vereinzelt). — Des. Erasmi Rot. in novum testamentum... Annotationes. Basel, Froben, 1519. — Sotzmann'sche Sammlung. A (dreifach). Zwei Flügelknaben neben einander stehend. — Ein balancirender Knabe, der das Knie oben durch den Buchstaben stecken will. — Ein Knabe steckt den Kopf durch den Buchstaben. Dabei zwei andere. — C (dreifach). Blasendes Knäblein — Sprengender Centaur — Nackter Mann auf einem Einhorn. — D Ringende Knaben. — E (3) Zwei Knaben einen Schild haltend. — Kinder in Gewinde ausgehend. — Gestalten und Pferd. — F (2) Zwei Kinder sich küssend. — Eine liegende Gestalt, eine andere in Rüstung läuft davon. — G Zwei sitzende Kinder, sich umarmend. — H Hinter dem Buchstaben ein Flügelknabe, der gymnastische Kunststücke machen will. — I (4) Zu den Seiten zwei Delphine. — Zwei Knaben halten den Buchstaben. — Zwei Kinder über einander purzelnd. — Zwei sich haschende Knaben. — K Zwei Kinder. — L (3) Zwei sich umarmende Flügelkinder, höchst anmuthig. — Knäblein auf einem zweiten reitend. — Flügelknabe auf den Rücken purzelnd. — N (2) Zwei Knaben über den Balken des Buchstabens kletternd. — Ein Knabe, sich über den Querbalken lehnend, wie um Blumen vom Boden zu pflücken. — O (2) Sitzendes Kind. — Zwei sich balgende Kinder. — P Ein Knabe sitzt hinter dem Buchstaben und steckt oben den Kopf durch. — Trunkener bärtiger Silen, von zwei Faunen geführt. — Zwei spielende Hunde. — Q (3) Liebespaar. — Ein Mann von einem zweiten erstochen. — Im Buchstaben sitzt ein nackter, bärtiger Mann, ein Buch auf den Knien. — R (2) Gestalt eines Schlafenden. — Kinder. — S Zwei neben einander kniende Knaben. — T (3) Zwei Knaben mit leerem Wappenschild. — Zwei Knaben auf Pfeife und Trommel musicirend. — Zwei Knaben Laute spielend. — V 2) Nackte gelagerte Familie. — Kniender Eremit in Landschaft.

21. Kinderalphabet 0,028 Quadrat. Grund dunkel. 19 Buchstaben, Sotzmann'sche Sammlung im Berliner Museum. Aus lateinischen Büchern religiösen Inhalts (G, N, W, X, Y fehlen.) A—I spielende Kinder, K 2 Satyrn, L Kind und Ungeheuer M Knaben und Pflanzen, P Kind mit Schild und Fahne, Q Gruppe spielender Kinder (etwas unanständig doch sehr hübsch), R—V, Z spielende und musicirende Knaben.

III. Gemälde und Zeichnungen

von

Hans Holbein dem Aelteren, Sigmund, Ambrosius, Bruno (?) und Hans Holbein dem Jüngeren.

Aachen

Suermondt, Herr B., Gemäldesammlung.

Hans Holbein der Jüngere. Bildniß eines jungen blondbärtigen Mannes. Halblebensgroß, halbe Figur. B. II. S. 231. 1534 (bez.) H. 0,41. B. 0,32*).

Althorp (Northamptonshire).

Earl of Spencer.

Hans Holbein der Jüngere. Bildniß Heinrichs VIII. Miniaturgemälde. Blauer Grund. B. II. S. 282 f. — H. 0,28. B. 0,19. — Alte Copie in der National-Porträt-Gallerie, London, aus der Sammlung von Mr. Barrett, Lee Priory, gest. in Umriß für Singers Ausgabe von Cavendish's Life of Wolsey.

Amsterdam

Museum.

Hans Holbein dem Jüngeren zugeschrieben: Vier Bildnisse: Kaiser Maximilian, Erasmus (mit offenem Buch, Typus des Turiner Bildes. H. 0,37. B. 0,26.), Robert Sidney, sämmtlich von W. Bürger (Musées de la Hollande, S. 181) verworfen. Ein Bildniß Karls V. ist nach Bürger sehr gut und könnte von Holbein sein. Vgl. B. II. S. 392, Museum Fesch.

Annaberg (Königreich Sachsen).

Stadtkirche.

Hans Holbein der Jüngere. (Jugendarbeit, nach Waagen). Heilige Katharina, mit Stifterfamilie, Votivbild. B. I. S. 161.

Arundel Castle.

Herzogin von Norfolk.

Hans Holbein der Jüngere. Bildniß der Christine von Dänemark, Herzogin-Wittwe von Mailand. Um 1538. B. II. S. 319. Auf blauem Grund ein aufgemalter angesiegelter Zettel mit der Schrift: „Christine Daughter to Christierne K. of Denmark and Dutchess of Lotrange and here (tofore?) Dutches of Milan." Diese Aufschrift muß später sein, da Christine erst 1541 den Herzog Franz von Lothringen heirathete. Auch scheint der Charakter der Schrift

---

*) Die Gemälde, wenn es nicht ausdrücklich anders angegeben ist, sind auf Holz und in Oelfarben gemalt; Zeichnungen auf Papier.

züge nicht gleichzeitig. Vgl. G. Scharf. Archaeologia XL. Ebenda Umriß, lithographirt von Maguire. Ungefähr H. 1,55. — B. 0,826.

Alte Copie. Thomas Howard, 3. Herzog von Norfolk, mit zwei Stäben.

Bez.: THOMAS. DVKE. OFF. NORFOLK. MARSHALL.
AND. TRESVRER OFF INGLONDE
THE LXVI YERE OF HIS. AGE.

B. II. S. 345 und vgl. Windsor. H. 0,80. B. 0,61.

Augsburg

Ahorner, Herr, Regierungsrath.

Hans Holbein der Vater. Kreuztragung Christi. Mit Wappen des Stifters. B. I. S. 104 f. H. 0,79. B. 0,565.

Dom.

Hans Holbein der Vater. [1—4]. Vier Altarflügel aus der Abtei Weingarten, jetzt als Altäre an den Mittelschiffpfeilern aufgestellt. Bilder aus dem Marienleben: — Joachims Opfer — Mariä Geburt. — Maria in den Tempel geführt. — Darstellung Christi im Tempel. 1493 (bez.) B. I. S. 74—78. Gest. von Israel von Meckenen. — Neu ist die Scene im Hintergrund vom 2. Bilde: Joachim und Anna an der Tempelpforte; die Heimsuchung im Hintergrunde des 3. ist alt. Jedes H. 2,43. — B. 1,4.

Gemäldegallerie, Königliche.

Hans Holbein der Vater. [1]. Basilika S. Maria Maggiore. 1499 (bez.) Bd. I. S. 60 ff. S. 80. Obere Gruppe des Mittelbildes gest. von F. Barfus in E. Försters Denkmälern Deutscher Kunst. B. I. — Mittlere Abtheilung H. 2,32. — B. 1,125. — Jede Seitenabtheilung: H. 2. — B. 1,08.

Derselbe. [2.] Epitaph der drei Schwestern Vetter. Passion und Krönung Marias. 1499 (bez.) Bd. I. S. 80 f. H. 1,8. — B. 2,72.

Derselbe. [3.] Votivbild der Familie Walther. Christi Verklärung, links Speisung der Viertausend, rechts Heilung des Besessenen. 1502 (bez.) B. I. S, 90 ff. Mittlere Abth.: S. 2,015. B. 0,94. Seitenabtheilungen: H. 1,75. — B. 0,89.

Derselbe. [4.] Basilika des heil. Paulus. B. I. 63—68 S. 92—100. Vordere Gruppe des Flügels links gest. von R. Petsch in E. Försters Denkmälern. B. I. Mitte: H. 2,13. — B. 1,23. — Seiten: H. 1,87. — B. 0,9.

Derselbe. [5—7.] Altar aus Kaisheim. Drei Scenen aus der Passion. B. I. S. 103 f. Mitte: Christus am Kreuz H. 1,12. — B. 0,62. — Seiten: Kreuzabnahme und Grablegung. H. 1,06. — B. 0,57.

Derselbe. [8. 9.] Zwei Altarflügel aus Niederschönefeld. Mariä Verkündigung, darunter Christi Geburt; 9 Tod und darüber Krönung Mariä. — Rückseite von beiden: Christus am Oelberg. B. I. S. 105 f. — Jedes H. 1,72. — B. 0,75.

Hans Holbein der Jüngere. [1—4]. Vier Gemälde, Vorder- und Rückseiten von zwei Altarflügeln: St. Anna Selbdritt; Petri Kreuzigung; St. Ulrich; Tod der heil. Katharina. 1512 (bez.) B. I. S. 113 f. und 146—150. Das erste gest. von Rob. Petsch in E. Försters Gesch. der Deutschen Kunst, II. Die zwei ersten H. 1,06. B. 0,78, die zwei letzten H. 1,055. — B. 0,78.

Hans Holbein der Jüngere. [5]. Baseler Zeit. Junges Mädchen mit etwas groben Zügen, niedriger Stirn, schlichtem braunem Haar. Grünes Kleid, gelbe Aermel, keck umgeworfenes blaues Tuch mit rothem Futter; schwarzes Halsband. Goldverzierungen am Costüme. Gelblicher Ton, Licht von rechts; Grund dunkel. Kniestück. H. 0,62. — B. 0,42.

Herberger, Herr Th., Archivar.

Hans Holbein der Vater. Bildniß des Anton Rehm. Bez. 1522. — Wiederholung in St. Gallen. I. S. 108 f.

Maximilians-Museum.

Hans Holbein der Jüngere. Handzeichnung, Silberstift. Christus am Kreuz. Studie zu einigen Figuren aus dem Bilde im Baseler Passionsgemälde. B. I. S. 251.

Angeblich Hans Holbein der Jüngere. Bildnisse des Mörz und der Afra Rehm von 1533, wo sie sich vermählten, Holbein aber in England war. Coloristisch sehr schön, doch nicht ganz von Holbeins Kraft. Wahrscheinlich Amberger. Vgl. Stuttgart, Mus. der Württemb. Alterthümer.

Stetten, Herr Paul von, Banquier.

Hans Holbein der Jüngere. Epitaph des Bürgermeisters Ulrich Schwartz. Christus und Maria als Fürbitter vor Gott Vater; die Familie. B. I. S. 156 f. H. 0, 86. — B. 0,76.

Bamberg.

Bibliothek.

Hans Holbein der Jüngere. Handzeichnungen. Elf Köpfe in Silberstift auf grundirtem Papier, unter Heller's Dürersammlung: 12°. B. I. S. 118. 1. Bärtiger Mann mit Adlernase und Pelzkappe. Verstümmelte Inschrift. — 2. „Her Kristoff dors" B. I. S. 129. — 3. Junger Mann mit Mütze, bez. ff man. — 4. „Sume (?) propst" (bez.) — 5. Hans Kiemlin aus S. Ulrich. B. I. S. 138. — 6. Herr Heinrich Grün zu St. Ulrich (sehr verdorben). B. I. S. 137. — 7. Mönchskopf. — 8. Aeltlicher Mann, bartlos, mit struppigem Haar. — 9. Dicker, bartloser Mann in mittleren Jahren mit Pelzkappe. Rückseite: ein Lamm, ein Lammskopf; kleine geharnischte Gestalt. — 10. Aeltlicher Mann mit feistem Kinn und spärlichem Haar. — 11. Profilkopf eines Jünglings.

Basel.

Kunstverein.

Hans Holbein der Jüngere. Zeichnung: Junger Mann im Hut. Silberstift.

Museum.

Hans Holbein der Aeltere. A. Gemälde.

Gemäldegallerie Nr. 1*). Tod Maria's. B. I. S. 79. Die Jahrzahl ist doch wohl 1490. H. 1,368. B. 0,708.

*) 2—3 vgl. H. Holbein d. J. Nr. 5, 6 (S. 442).

Hans Holbein der Vater. B. Zeichnungen unter Glas. Saal der Handzeichnungen.

Nr. 91—95*). Folge von zehn Heiligen, zu zwei und zwei, Entwürfe zu Altarflügeln, kurze Figuren. Getuschte Federzeichnungen. Unter jedem Blatt das Zeichen H. — A. C.**)

96. Anbetung der Könige, mit zahlreichen Figuren, auf zwei großen Blättern, leicht colorirte Federz. Unter jedem Blatt H. — Vgl. B. I. S. 366. Amerbach'sches Inventar B, wo die Zeichnungen von Mitgliedern der Familie Holbein vermischt stehen: „Item ein descriptio wie die drey weisen auß Morgen" u. s. w. A. C.

97. Tod Marias, oben die Heilige in der Glorie. Altarflügel. Nur die Hälfte der Vorstellung, mit vier Aposteln. B. I. S. 367. [Nr. 38]. „Item ein Sterbende Nunnen" u. s. w. Trüber Votivtafel mit der Inschrift: EXALTATA ES SANCTA DEI GENITRIX SUPER CORVM ANGELORVM ORA PRO NOBIS. 1508. Federz. auf braunem Papier mit weißen Lichtern. A. C.

98. Skizze zu einem Altarflügel, zwei Bilder aus Christi Sippe. Unten: Anna mit dem Christuskinde auf dem Schoß, daneben die halb erwachsene Maria, Joseph und Joachim. — Oben: eine Frau mit vier Kindern zwischen zwei Männern. Sehr hübsche getuschte Federz. auf blauem Grunde. Klein.

99. 100. Skizzen zur Marienbasilika, Augsburg: Enthauptung Dorothea's. Krönung Maria's. Bez. 1499. Vgl. B. I. S. 67. Getuschte Federz. A. C.

101. Krönung Marias. Scheint die Skizze zu dem Bilde aus Niederschönefeld in der Augsburger Gallerie zu sein. B. I. S. 106. Getuschte Federz., fein ausgeführt. A. C.

Derselbe. C. Zeichnungen in den Bücher .

U I.***) Nr. 14. 16. Christus und die Samariterin am Brunnen, zwei Blätter, Federz. in Wasserfarben ausgeführt. Der schöne Kopf der Frau nicht vollendet. Hintergrund Stadt am Wasser und blaue Berge. Hohes Format. Bez. unten: I. HOL. Noch dem Stil Schongauer's nahestehend. Hauptblatt.

17. Skizze zum Epitaph der Schwestern Vetter, Augsburger Gallerie. B. I. S. 81. Get. Federz., flüchtig.

U II. 1. 2. Vielleicht Hans Holbein der Aeltere. Maria und Johannes unter dem Kreuze, als Statuen auf Consolen. An jeder Basis H. Colorirte Federz. — Häßlich in den Formen, was aber durch directe Nachahmung von Sculpturen verursacht sein kann.

U III. Nr. 2. 3. Moses am Dornbusch und Moses die Gesetzestafeln empfangend. Skizzen zu zwei Altarflügeln, getuschte Federz.

5. Heimsuchung Maria's, getuschte Federz.

6. Anbetung des neugeborenen Christuskindes; zwei Hirten zum Fenster hineinschauend. Zahlreiche Engel. Skizze zu den Außenseiten von zwei Altarflügeln, umrahmt mit spätgothischer Architektur. Vortrefflich; namentlich Maria's Kopf sehr schön. Getuschte Federz.

15—25. Passionsfolge: Oelberg, — Gefangennehmung, — Christus vor

*) Nr. 90, dem Vater Holbein zugeschrieben, ein Carton mit zwei Bischöfen. (B. I. S. 107; irrthümlich als sein Werk erwähnt), ist mit 1528 bez.; also nach seinem Tode entstanden.

**) A. C. = Amerbach'sches Cabinet.

***) Dieser Band enthält Zeichnungen aus dem Museum Fesch, die übrigen meist aus der Amerbach'schen Sammlung.

Kaiphas, — Geißelung, — Dornenkrönung, — Eccehomo, — Christus vor Pilatus, der sich die Hände wäscht, — Kreuztragung, — Christus vor der Kreuzigung auf dem Holze sitzend (ein Schongauer'sches Motiv), — Kreuzabnahme (sehr an das Bild aus Kaisheim in der Augsburger Gallerie erinnernd), und Grablegung. Braun getuschte Federz.

26. Verspottung Christi, größer, get. Federz. auf blauem Grunde.

27. Christi Geburt, an Nr. 6 erinnernd, doch nicht so gut. Altarflügel. Getuschte Federz.

31—35. 37. 38. Skizzen zu der Passionsfolge in Frankfurt a. M. B. I. S. 83—86: Gefangennehmung, Geißelung, Eccehomo, Kreuztragung, Grablegung, Auferstehung. Braun getuschte Federz.

52. 53. Tod der heil. Katharina; sichtlich ist der Einfluß beider Compositionen auf das Bild Hans Holbein des Jüngeren zu Augsburg. Federzeichnungen, 52 leicht colorirt. Vgl. B. I. S. 146.

U VII. Nr. 14. Maria und Joseph, einander gegenüber knieend, verehren das auf Maria's Mantelzipfel liegende Kind. Sehr schön. Getuschte Federz.

47. Maria und Anna auf einer Bank mit hoher Lehne sitzend, zwischen beiden steht das Kind; Anna hält es, Maria reicht ihm eine Frucht. Erster Gedanke zu dem Bilde von 1512 in der Augsburger Gallerie; B. I. S. 119. Diese Zeichnung trägt ebenso sicher das Gepräge Holbeins des Vaters als das Gemälde den völlig verschiedenen Stil des Sohnes offenbart. Getuschte Federz.

U VIII. Nr. 2. Aehnliche Zeichnung desselben Inhalts, dabei noch Joseph und Joachim.

18. Christus am Oelberg und die schlafenden Jünger. Getuschte Federz.

26. Kreuzabnahme, hoch, sieben Figuren. Getuschte Federz.

94. Ein Bischof Weihen empfangend. Durch die geöffnete Thüre Blick auf ein Gebäude. Get. Federz.

Skizzenbuch in 12°. 19 Pergamentblätter enthaltend. B. I. S. 100 ff. — Daß die Nr. 101 angeführte Schrift Holbein dem Vater angehöre, ist höchst zweifelhaft; sie scheint eher auf das vorgerückte 16. Jahrhundert zu deuten. Der darin vorkommende Name Luder ist der einer Abtei im Elsaß. Dagegen ist die Schrift auf dem letzten Blatt sicher von ihm. — Der Kopf auf Blatt 17 scheint nicht ursprünglich hinein zu gehören und ist auf Papier gezeichnet.

In dem kleineren Bande, welcher die Reste von H. Holbeins des Jüngeren Englischem Skizzenbuch enthält, rühren folgende Silberstiftzeichnungen von Holbein dem Vater her: 50. Madonna mit dem Kinde. 51. Männlicher Kopf. 105. Zwei Geigen mit Bogen, ein Hahn. 106. Eine Quelle, Skizze nach der Natur, farbig.

Zu demselben Buche haben ursprünglich vielleicht die Silberstiftbildnisse von H. Holbein dem Jüngeren, Saal der Handzeichnungen, Nr. 18—23, gehört. Der Sohn kann sehr gut das Buch seines Vaters weiter benutzt haben. Diese Porträte etwa auch dem Vater beizumessen verbietet die Aehnlichkeit mit den Skizzen zum Doppelbilde des Jacob Meyer und seiner Frau (von 1516).

Ambrosius Holbein. A. Gemälde.

Gemäldegallerie Nr. 37. Christus als Fürbitter vor Gott Vater. B. I. S. 188. A. C. H. 0,35. — B. 0,3.

38. 39. Zwei kleine, gelb gekleidete Knaben, in Umrahmungen. B. I. S. 188. A. C. Jedes H. 0,33. — B. 0,274.

40. Zwei Todtenköpfe. B. I. S. 189. A. C. H. 0,33. — B. 0,26.

B. Zeichnungen unter Glas, Saal der Handzeichnungen.

Nr. 57. Bildniß eines ganz jungen Mädchens. Bez. ANNE. Silberstift, mit Farbenandeutung. B. I. S. 189. A. C. 1518

88. Dieselbe, etwas älter. Silberstift. A. C.

89. Bildniß eines Jünglings im Hut, Stiftzeichnung, aquarellirt. Bez. (1517 und Monogramm). Vgl. B. I. S. 189.

C. Zeichnungen in den Bänden.

U II., Nr. 3. Eccehomo, nach Lucas van Leyden's Prachtblatt (B. 71), etwas größer und mit zahlreichen Aenderungen. Ueberall Renaissance-Ornament an Stelle des gothischen; alle Gestalten kräftiger, breiter, gedrungener, der Christus besser und namentlich die Kinder lebendiger. Federz. mit brauner und schwarzer Tusche. Entschieden Holbein'sche Richtung. Scheint uns aber nicht gut genug für Hans Holbein, dem Herr His-Heusler das Blatt zuschreibt, und entschiedener den Holzschnitten nach Ambrosius Holbein ähnlich.

Nr. 19. Brustbild eines blonden Jünglings im Hut. Colorirte Stiftzeichnung.

Hans Holbein der Jüngere. A. Gemälde.

Vorzimmer des Museums. 1. Die Orgelthüren des Münsters. Vgl. B. I. 315 ff. In Eman. Büchel, „Sammlung der merkwürdigsten Grabmäler, Bilder, Mahlereyen, Aufschriften des Großen Münsters zu Basel," 1775 (im Baseler Museum) ist eine Zeichnung der Orgel, welche zeigt, daß sich die Bilder auf der Innenseite der Flügel befanden. Leinwand. Größte Höhe 2,92. Gesammtbreite 4,88.

Gemäldegallerie, Holbeinsaal. 5. 6. Abendmahl und Geißelung. A. C. Bilder aus Holbeins Werkstatt, mit seiner Beihülfe gemalt und zwar aus seiner Baseler, nicht seiner Augsburger Periode; danach die Angabe B. I. S. 161—163 zu berichtigen. Das Abendmahl zeigt besonders des Meisters eigene Hand. Ich bin ganz der Ansicht des Herrn His-Heusler, daß die „H. Holbein d. A." genannten Bilder, Nr. 1—3 Christus am Oelberg, Gefangennehmung, Pilati Handwaschung (neuere Ankäufe der Akademischen Gesellschaft) zur selben Folge gehören, doch sind sie weit geringer und wohl nur von Schülern ausgeführt. Sämmtliche Bilder sind auf Leinwand und waren alle wohl zu vorübergehenden Decorationszwecken bestimmt. Nr. 1: H. 1,32; B. 1,32. — Nr. 2: H. 1,32; B. 1,647. — Nr. 3: H. 1,335; B. 1,554. — Nr. 5: H. 1,415; B. 1,538. — Nr. 6: H. 1,371; B. 1,155.

7 u. 8. Schulmeisterschild. 1516 (bez.) Vgl. Bd. I. S. 201 f. A. C. jedes: H. 0,545; B. 0,644.

9. 10. Heiliger Jüngling und heilige Jungfrau. Jugendarbeiten. Vgl. B. I. S. 146. A. C. Ph. B.*) jedes H. 0,227. — B. 0,21.

11. Adam und Eva. Bez. 1517. H. H. Vgl. B. I. S. 204. H. 0,306. B. 0,365.

14. Doppelbild des Bürgermeisters Jacob Meyer zum Hasen und seiner Ehefrau. Bez. 1516. B. I. S. 202 ff. F. M.**) Gestochen von Hübner für Mechel's Oeuvre de Holbein; danach Holzschnitte in Holbein und seine Zeit. I. — Seine rechte Hand ist späteren Ursprungs. Ph. B. — Alte Copie davon unter Nr. 15. Zeichnungen dazu: Saal der Handzeichnungen. Nr. 5. 6. — H. 0,383. — B. 0,301.

16. Erasmus, schreibend, Profil. B. I. S. 273. B. II. S. 146. Holzschnitt in der Cosmographia 1550, von Rud. Manuel. Stich in Mechel's Werk.

---

*) Ph. B. = Photographirt von Braun.

**) F. M. = Museum Fesch.

Danach Holzschnitt in Holbein und seine Zeit. I. Ph. B. Vgl. das Bild im Louvre. A. C. Papier. H. 0,36. B. 0,3.

17. Erasmus, klein (zu Dreivierteln) Holbeins Werkstatt. F. M. H. 0,136. B. 0,11.

18. Erasmus, wie vorhin, rund. Sehr schön. A. C.*) 0,098 Durchmesser.

19. Todter Christus. Bez. MDXXI .H.H. B. I. S. 256 f. (Dort ist die Bezeichnung irrig angegeben). Stich bei Mechel. Ph. B. H. 0,297. B. 0,997.

20. Familienbild. Holbeins Frau mit zwei Kindern. Bez. 152 . . . (offenbar 1529). Stich bei Mechel. Holzschnitt danach Holbein und seine Zeit. I. Ph. B. Vgl. B. I. S. 343 f. — B. II. S. 198 f. Papier H. 0,773. B. 0,636.

21. Abendmahl. Fragment. B. I. S. 233 f. Stich bei Mechel. Ph. B. Neu restaurirt von Eigner. H. 1,15. B. 0,96.

22. Reichgekleidete Dame, Münzen auf dem Tische vor ihr, an der Steinbrüstung, hinter der sie sitzt, die Bezeichnung: LAIS CORINTHIACA. 1526. Gestochen von Hübner in Mechel's Werk. Neuerdings (1866) von F. Weber. H. 0,347. — B. 0,264.

23. Dieselbe oder eine ähnliche Dame mit einem Knaben der Pfeile hält, neben sich, also als Venus mit dem Amor. Gestochen von J. J. v. Mechel. Ph. B. H. 0,332. B. 0,262.

Diese Lais und Venus, nach Amerbach's Inventar Bildnisse einer „Offenburgin“, (vgl. B. I. S. 349 f.), möchten wir jetzt, im Gegensatz zu unsrer früheren Auffassung, gegen die auch Springer in der Zeitschrift für bildende Kunst B. II. Heft 3, Einwendungen gemacht, nicht für eigentliche Bildnisse halten. Für derartige Motive aus dem Alterthum das Zeitcostüm zu wählen, war im Geist der damaligen Deutschen Kunst. Beiden liegt allerdings das Bildniß einer bestimmten Persönlichkeit zu Grunde, aber jedesmal idealisirt und in etwas abweichender Auffassung. So kann immerhin auch Basilius Amerbach noch Recht behalten, wenn er angiebt, daß eine Offenburgin auf beiden abgebildet sei und es ist nicht ungerechtfertigt, wenn man es für den Ruf der Dame etwas bedenklich findet, daß sie ihre Züge zu solchen Darstellungen leiht. In der Englischen Fine Arts Quarterly Review, June 1867 und in der Zeitschrift für bildende Kunst II., Kunstchronik Nr. 16, theilten wir Notizen über die Wittwe eines Junkers Hans von Offenburg mit, die um jene Zeit von ihren Angehörigen enterbt ward, weil sie von der Ehrbarkeit gelassen. Andere Notizen ließen finden, daß sie zu alt gewesen sein muß, um von Holbein in solcher Jugendschönheit gemalt worden zu sein; auch wurden die Frauen gewöhnlich bei ihrem eigenen Familiennamen (jene war eine Zschekapürlin), nicht bei dem ihres Gatten genannt. Ganz kürzlich hat Herr His-Heusler, welchem auch obige Notizen zu danken sind, Nachrichten über eine wirkliche, das heißt geborene, Offenburgin gefunden, welche weit eher mit dem Bilde in Verbindung gebracht werden kann. Unter den Amerbach'schen Papieren findet sich, von 1545, das Ehescheidungsurtheil einer Dorothea Offenburg, verehelicht mit einem Joachim von Sultz; beide Ehegatten scheinen nach dem Urtheil einen anstößigen Lebenswandel geführt zu

*) Herr His-Heusler fand unter den Amerbach'schen Papieren interessante Briefe des Basilius Amerbach, welche zeigen, daß mehrere Bildnisse des Erasmus von Holbein zu seiner Zeit in Basel waren. Herr Richard Strein in Wien wünscht ein Bildniß des Erasmus, und Basilius ersucht ihn durch Joachim König, Syndicus von Nürnberg, um Auskunft, welches der vorhandenen fünf Porträte „so von dem fürtreffenlichen Hans Holbeinen alsammen gefertiget“ er copirt wünsche, — „Dan vnder Disen fünf allen brustbildern drei beinah gleich vnd vast anderthalb schuch hoch seien, die viert ein schuch, die letzt aber ein halben schuch in einer rundel haltet, und in zweien, nemlich dem ein, und einem anderthalbschuigen stuck allein das halb Angsicht (wie dieses die alten keiser in iren nummis auch gepflogen) in den andern dreien das Angsicht mit beiden Augen vnd backen fürgebildet.“ — Ueber die selbe Sache handelt ein Brief an Strein selbst.

haben, so daß sie eingesperrt und des Landes verwiesen wurden. Die Frau hatte den Mann wegen Mißhandlung, er die Frau wegen Ehebruch verklagt; es ergiebt sich, daß dieses Verhältniß schon länger bestand und sie schon öfter geschieden und wieder vereinigt worden waren.

24. 25. Christus als Schmerzensmann und Maria als Schmerzensmutter in prächtiger Kuppelhalle. Diptychon. B. I. S. 239 f. — B. II. S. 299. Vgl. auch das hohe Lob, das R. Fesch den Bildern ertheilt, in B. II. Beilage VII. S. 394. Ph. B. Jedes H. 0,285. B. 0,191.

26. Die Passion, in acht einzelnen Scenen, auf vier hohen, schmalen Holztafeln, in einem Rahmen. B. I. S. 243 ff. — Lith., 8 Blatt, v. Oery, auch colorirt. Ph. B. H. 1,492. B. 1,49.

Ein Bild, das man nach und nach immer höher schätzen lernt und das der Verfasser jetzt noch entschiedener preisen würde als er es im ersten Bande gethan. Kein Werk ist so lehrreich, um Holbeins Bildungsgang kennen zu lernen, sein Herausarbeiten aus den engen Grenzen vaterländischer Darstellungsweise, sein Aufnehmen italienischen Einflusses, sein Studium Mantegna's. Welche Ausführung, welche Solidität und künstlerische Weisheit! Die neuen Photographien werden zur allgemeinen Würdigung beitragen; bei ihnen, wo man die Scenen einzeln sieht, ist dies leichter als beim Original: sie werden dazu führen, Urtheile, welche Holbein das Werk absprechen (wie auch neuerdings das Mr. Wornum's) als ganz unbegreiflich erscheinen zu lassen. Die Kenner und Künstler des 17. Jahrhunderts können das Werk nicht hoch genug rühmen, sie hatten also ein gesunderes Urtheil als wir Heutigen, oder sie sahen es vielleicht auch unter günstigeren Verhältnissen, nicht in dem unangenehmen modernen Goldrahmen und vielleicht in einem etwas dunkleren Raum, auf den es berechnet ist. Sandrarts Worte (Teutsche Akademie, B. II., S. 82 ff., Basel) mögen hier stehen: „Das allervortrefflichste und die Kron von aller seiner Kunst, ist die Passion Christi, in acht Feldungen auf einer Tafel gemahlet, das zu Basel auf dem Rahthaus wol aufbewahret wird: Ein Werk, darinn alles, was Unsere Kunst vermag, zu finden ist, sowol von Andacht und Zier der Bilder geist- und weltlich, hoch und nieders Stands, von Figuren, Gebäuden, Landschaften, Tag und Nacht. Diese Tafel erzehlet ihres Meisters Ehre und Ruhm, und darf ihr keine weder in Teutschland noch Italien weichen, indem sie den Lorbeerkranz unter den Alten billich trägt."

27—33. Fragmente der Wandbilder des Rathsaals. Nr. 30, 31. Kopf und Arm des Rehabeam, 33, Köpfe der Samnitischen Abgesandten aus dem Bilde des Curius. Nr. 27: H. 0,171, B. 0,12. — 28: H. 0,225, B. 0,171. — 29: H. 0,295, B. 0,237. — 30: H. 0,241, B. 0,2. — 31: H. 0,18, B. 0,197. — 32: H. 0,28, B. 0,28. — 33: H. 0,49, B. 0,49.

34. Froben's Porträt. Alte Copie. Gestochen von Hübner für Mechels Werk. Original nicht bekannt. Vgl. B. I. S. 261.

36. Kleines Bildniß eines Engländers in schwarzer Mütze und schwarzem Pelzrock, unter dem violette Aermel zum Vorschein kommen. Die Hände halten Handschuhe und ein Papier (Inschrift nicht lesbar). Grüner Grund. Gest. von Hollar (P. 1547), nach einem Original der Arundel-Sammlung. Zeichnung dazu in der Windsor-Sammlung. — Angeschafft aus der Felix Sarasin'schen Stiftung. H. 0,32, B. 0,256.

B. Zeichnungen unter Glas, Saal der Handzeichnungen.

1. Maria mit dem Kinde. Blick auf Luzern. B. I. S. 217. II. S. 48. Getuschte Federz. A. C.

2. Reich gekleideter Knabe mit einer Meerkatze. Aus Englischer Zeit. Vielleicht der Prinz von Wales, doch ist die Aehnlichkeit nicht ganz überzeugend. Color. Federz. Blauer Grund (Ultramarin). Hat gelitten, doch noch immer sehr schön und zart. F. M.

3. Sir Nicholas Carew. Farb. Stiftz. auf weißem Papier. B. II. S. 290. A. C. Ph. B.

4. Brustbild einer Englischen Dame. (Scheint nicht Gegenstück von 3 zu sein). Farb. Stiftz. Fast lebensgroß. A. C. Ph. B.

5. 6. Jakob Meyer zum Hasen und seine Ehefrau. Skizzen zum Doppelbilde, Gemälde-Gallerie 14. Silberstift, mit Roth. B. I. S. 204. F. M. Ph. B.

7. Skizze zu More's Familienbild. B. II. S. 188 ff. Gestochen von Cochin in Carolina Patina, tabellae selectae (schlecht) und von Chr. de Mechel. Ph. B. A C.

8. 9. Bildnisse eines Engländers und seiner Frau (irrthümlich Sir Thomas More und Frau genannt, auch von uns, aber an unrechter Stelle B. I. S. 258 erwähnt). Farb. Stiftz. A. C. Ph. B.

10. Jüngling im Schlapphut, fast Profil. Hauptblatt. B. I. S. 258. A. C. Ph. B.

11. Lais Corinthiaca, getuschte Federz. Kaum gut genug für Holbein selbst, wohl nur gleichzeitige Copie.

12—14. Jacob Meyer zum Hasen, nebst seiner Frau und Tochter, einem jungen Mädchen mit aufgelösten Haaren. Skizzen zum Madonnenbilde in Darmstadt. Farb. Stiftz. B. I. S. 319. A. C. Ph. B.

15. Holbeins eigenes Bildniß. Getuschte farbige Stiftz. B. I. S. 286. Gestochen von Hübner für Mechel's Werk, von J. Lips für Hegner's Buch u. s. w. Neuerdings von F. Weber, und von W. Sharpe für Wornum's Buch. Ph. B.

16. 17. Herr und Dame knieend. Entwürfe zu Altarflügeln. B. I. S. 258. Farbige Stiftz. A. C. Ph. B.

18—23. Kopf- und Handstudien klein, Fragmente eines Skizzenbuchs aus Holbeins Augsburger Zeit. Silberstift. B. I. S. 118. 131 f. A. C. Ph. B.

24. Weibliche Figur. Oelskizze. F. M.

25. Junger Mann, Aquarellbild. Mit Wappen. A. C.

26. Hausfassade mit Karl dem Großen. B. I. S. 288. Getuschte Federz. A. C. Ph. B.

27. Wappen. Leeres Schild mit zwei Helmen, unter romanischem Portal. Unten knien zwei Krieger, auf den vorderen Säulen Mercur und Saturn. Bez.: ANNO DOMINI M. D. XXII und (vielleicht später) d. He' von Hewen. Sehr derb. Große getuschte Federzeichnung. A. C.

28. Die heil. Rigardis. B. I. S. 252. Sie kniet unter einer Kuppelhalle. Zwei Engel halten über ihr eine Krone. Dabei, klein, die knieende Stifterin. Leicht colorirte Landschaft. Getuschte Federz. A. C.

29. Kreuztragung Christi. Federz. mit weißen Lichtern auf dunkelm Papier. B. I. S. 254. A. C. — Ph. B.

30. Maria das Kind säugend. Federz. mit Lichtern auf grauem Papier. B. I. S. 254. A. C. — Ph. B.

31. Rahmen mit vier Zeichnungen: Dolchscheide mit Todtentanz, Copie. — Drei Friese: Kinder auf Hasenjagd. — 8 Bären und ein Narr (vertikal). — Nackte Gestalten, theils ruhend, mit Flöte, theils einen Hirsch packend, säugende Frau. Wie nach einem antiken Relief. A. C. Ph. B.

32. Fünf Dolchscheiden (darunter ein Original derjenigen mit dem Todtentanz, vgl. Berlin, Bauakademie). B. II. S. 300 f.

33. Heilige Sippe vor einem Prachtbau mit Nische. An diesem die Bez.: HANS HOLB . . . die Architektur sehr schön und echt Holbeinisch; die Figuren etwas derb und schwer. Federz. mit Lichtern auf rothem Papier. A. C. Ph. B.

34. Kampf zwischen Fußvolk. Getuschte Federz. B. I. S. 254. A. C. Gestochen bei Mechel. Ph. B.

35, 36. Samuel und Saul, Rehabeam, Skizzen der Rathsaalbilder, getuschte Federz. Nr. 35 leicht colorirt. B. I. S. 293 u. 304 ff. A. C. — 35 gestochen bei Mechel, 36 in Holz geschnitten von Knaus, Holbein und seine Zeit, B. I. beide Ph. B.

37. 38. Copien von Skizzen der Rathsaalbilder: Charondas, Sapor, Zaleukos, Gerechtigkeit. B. I. S. 293 und 298 ff. A. C.

39—48. Passionsfolge, getuschte Federz., wohl für Glasbilder. B. I. S. 247 ff. A. C. Gestochen bei Mechel. — 43, 48 in Holz geschnitten. Holbein und seine Zeit I., nach Photographie. — Ph. B. — (Vgl. München und London, British Museum).

49—53. Baseler Frauentrachten. B. I. S. 254. Getuschte Federz. A. C. Gestochen bei Mechel. Zwei daraus in Hefner von Alteneck, Trachtenbuch. Eine Figur in Holbein und seine Zeit I., eine zweite bei Wornum, in Holzschnitt. Ph. B.

54. Aehnliche Costümstudie. Copie.

55—62. Heiligengestalten, Skizzen zu Glasbildern, je 2 und 2 sich entsprechend, unter Architektur; z. Th. Wappenschilder daneben. Maria mit dem Kinde und St. Adalbero; die heil. Anna das Kind haltend, während sie Maria umfängt, und Barbara; Johannes d. T. und Katharina; Andreas und Stephanus. A. C. Ph. B.

63. Heilige Elisabeth mit Bettler und knieendem Ritter. B. I. S. 252. Nicht für ein Glasbild, sondern für ein Tafelgemälde entworfen. Getuschte Federzeichnung. A. C. Ph. B.

64. Kaiser Heinrich und Adalbero zu den Seiten der Madonna mit dem Kinde, rings Wappenschilde. B. I. S. 252. Getuschte Federz. A. C. Ph. B.

65. Die Madonna mit dem Kinde, als Statue mit hölzernem Strahlenkranz gedacht, in einer Nische stehend, verehrt vom Stifter, einem knienden Ritter. B. I. S. 252. Getuschte Federz. für ein Votivbild. A. C. Ph. B.

Herr G. Th. Fechner in seinem Aufsatz über die „Deutungsfrage der Holbein'schen Madonna" (Archiv für die zeichn. Künste, XII.), in welchem er die Ansicht des Herrn B. Jacobi mit einigen Modificationen vertritt, zieht diese Zeichnung heran und will auch hier eine Geschichte mit „dem kranken Aermchen" sehen: das Kind mache ein böses Gesicht und die Madonna umfasse es am Handgelenke als ob sie das ausgerenkte Aermchen einrenke oder dgl. Herr F. meint, es sei mindestens ein Parallelfall zu der Vorstellung eines kranken Kindes auf den Armen der Madonna, wie er es im Meyer'schen Bilde zu sehen glaubt. Muß es nun nicht an und für sich schon bedenklich machen, wenn sich gerade bei Holbein ein zweites, ganz unabhängiges Beispiel für eine so abnorme Vorstellung darzubieten scheint, während sonst die Kunstarchäologie nicht den mindesten Beleg gewährt, von nichts Entsprechendem weiß? — Das hat Herr Fechner, scheint es, selbst empfunden, und stellt nun die weitere Vermuthung auf, diese Zeichnung sei eine Skizze zum Meyer'schen Bilde selbst. Daß beide nicht im mindesten mit einander stimmen, weder in Composition, noch Figuren, noch Scenerie (ausgenommen die ziemlich allgemeinen Requisiten einer Madonna und einer Nische, die aber in Zeichnung und Bild grundverschieden sind), hält Herrn F. von dieser kühnen Hypothese nicht zurück. Ebenso wenig, daß in der Zeichnung vor der heil. Jungfrau nicht eine ganze Familie, sondern nur ein Mann kniet, daß dieser ferner nicht bürgerlich gekleidet und bartlos ist wie Jacob Meyer, sondern eine Rüstung und einen Vollbart trägt. J. Meyer sei auch

wiederholt zu Felde gezogen und habe sich da vielleicht den Bart wachsen lassen! — Auf diese Manier ließe sich auch beweisen, daß die Mediceische Venus eine Replik des Belvederischen Apoll sei.

Das ist das Bedenkliche dieser an sich harmlosen Deutungsversuche, (ernst könnten sie ja nur bei streng archäologischem Angreifen der Sache werden), daß sie aus künstlerischem Verkennen des Meisters hervorgehen Dies ist, wie bei der Meyer'schen Madonna, so auch hier der Fall. Dem Realismus Holbeins entspricht es, den Christusknaben recht natürlich, als einen unruhigen kleinen Buben darzustellen, der sich um den Betenden gar nicht kümmert, bis die Mutter den Kleinen am Aermchen faßt, damit er seine Schuldigkeit thue und segne. Das ist das anmuthige Motiv dieser Gruppe. Auch der Ritter ist keineswegs „erstaunt über ein geschehendes Wunder", selbst unsere Erwähnung in B. I. S. 252 „Von einem Ritter verehrt, den ihre Erscheinung mit Staunen erfüllt", beruht auf einer zu modernen Auffassung. Sein Talnien mit erhobenen Händen, wie sein Gesichtsausdruck bezeichnen nur den brünstig Betenden.

66—68. Drei Wappen, Skizzen zu Glasbildern. Getuschte Federz. 66. Zwei Löwen ein leeres Schild haltend, Oben Kampf der Lapithen und Centauren. A. C. Ph. B. — 67 Zwei Landsknechte als Schildhalter. A. C. Ph. B. — 68 Schild mit Einhorn.

69. Wappen von Basel, nicht Holbein.

70. Sapor. Skizze zum Rathsaalbilde, col. Federz. B. I. S. 308. Der Künstler hat hier Baseler Bürger porträtirt, wie die Notizen auf dem Blatte anzeigen. Unter einer Figur links steht: Hans Conradt Wolleb schancker, unter Sapor: Mathis Holzwartenn.

71. Christus am Kreuz. Getuschte Federz. A. C. Ph. B. (Copie danach im Vorsaal Nr. 2, von einem Baiern, Gesellen des Jacob Klauser, vgl. B. I. S. 255. 365.)

72. Krönung Maria's. Getuschte Federz. A. C.

75. Skizze zu den Orgelthüren des Münsters. (Vorsaal Nr. 1). Bisterz. B. I. S. 315. A. C. Phot. in A. Woltmann, Holbein Album, Berlin, G. Schauer, Holzschn. Holbein und seine Zeit. I. — Ph. B.

76. Engel Michael, auf einer Console, als Statue gedacht. Getuschte Federz. A. C. Ph. B.

79. Helena mit dem Kreuze, unter einem Bogen, davor zwei zierliche Candelaber, auf welchen Feuer lodert. Schöne Landschaft. Getuschte Federz. A C. — Ph. B.

80. Der verlorene Sohn. B. I. S. 252. Getuschte Federz. A. C.

81. Des Erasmus Terminus. Getuschte Federz. A. C.

82. Leäna vor den Richtern. Skizze zum Bilde des Hertenstein'schen Hauses in Luzern. B. I. S. 220. Getuschte Federz. A. C.

83. Fassade des Hauses zum Greifenstein. B. I. S. 288. Get. Federz. A. C.

85. Thierstudien, leicht aquarellirt. B. I. S. 143. B. II. S. 303. A. C. Ph. B.

86. Wappen mit Bauern; oben Mäher und Schnitter. Bez. H. H. 1518. Sehr derb; leicht color. Federz. A. C. — Ph. B.

144. (im Katalog noch als „unbekannt," von Herrn His-Heusler mit Recht für Holbein erklärt). Nackte Frau, Actstudie; sie hält einen Stein in der Hand um die Muskeln des Arms zu spannen. Federz., mit Lichtern, auf rothem Papier. A. C. — Ph. B.

146. Zweifelhaft. Tritonenkampf, nach Mantegna's Stich. Getuschte Federz. A. C.

Ohne Nr. Wappen mit zwei Birnen an einem Zweig. Wappenhalter: ein Landsknecht, das Schwert über der Schulter; oben vier Kämpfende; Renaissance-Einfassung Skizze zu einem Glasbild, ähnliches Blatt in Berlin. Getuschte Federz. aus dem Birmann'schen Nachlaß. — Ph. B.

C. Zeichnungen in den Bänden.

U I. Copien: Nr. 41. Gefecht von Landsknechten, über einem Bogen. — 44. Dolchscheide mit Todtentanz.

Nr. 48. Entwurf zu einer halben Glasscheibe. Getuschte Federz. Engel als Schildhalter, in großartiger Wendung der Figur. Pfeiler und Säulen einen Flachbogen tragend. Im Zwickel ein in das Horn stoßender Satyr. Bez. H. H. Derb, doch vortrefflich.

U II. 4. Ochsenkopf zwischen Verzierungen. Federz.

5. 6. Durchzeichnungen. Fassade des Hauses zum Tanz, 5. untere Partie besonders, 6. das Ganze. Das Haus stand übrigens an einer Straßenecke. Die Partie links, soweit der Bauerntanz reicht, schaute nach der Eisengasse, die rechts, mit dem Portal, nach einer engen Nebenstraße. Sandrart, B. II. (Basel): „Es ist auch daselbst gegen ein Eckhaus an, ein künstlicher Bauerntantz in Fresco, oder nassen Kalch gemahlet: wie dann auch ein ander Haus, auswendig von ihme dem Holbein gemahlt, allda zu sehen ist." Hiernach die Schilderung B. I, S. 289 f. zu berichtigen.

11. Der Messerschmiede Wappen; vgl. B. I. S. 367 [Nr. 43]. Zwei Schwerter durch einen Kronenreif gesteckt, sich über einem Herzen kreuzend. Oben auf der Krone steht vertikal ein Dolch. Ueber der schwarzen Linie, die das Ganze umrahmt, sieben verschiedene Schwertgriffe. Federz. mit Lichtern auf grauem Papier.

12. Zweifelhaft. Architektur, den Blick auf eine Landschaft mit einem Baum gewährend. Wohl für Fassadenmalerei. B. I. S. 366 [10]. Getuschte Federz.

13. Haus zum Tanz, veränderte Ansicht eines Theils. Getuschte Federz. B. I. S. 292.

15—18. Einzelgestalten aus dem Rathsaal. Durchzeichnungen der Originalskizzen. Unter Christus die Jahrzahl 1523. B. I. S. 301.

28. Copie. Großer, prachtvoller Becher aus Englischer Zeit. Color. Federz.

U IV (nicht UV) Nr. 65. Hausfassade, leicht colorirte Federz. Vgl. B. I. S. 289.

U VI. Nr. 24. Schmaler Streifen, Kampf nackter Männer zu Fuß und zu Roß in flachem Gewässer; flüchtige Federz.

U VIII. Nr. 109. Umrahmung, vielleicht eines Fensters, halb. Oben eine Muschel und drüber eine Vase. An der Seite eine candelaberartige Säule mit einer Sirene am Fuß. Unten Löwe mit Ring im Maul. Getuschte Federz.

U IX. Nr. 62. Kindertanz, schmaler Streifen, leicht color. Federz. B. I. S. 255.

U. XII. Goldschmiedsrisse. Nr. 1, 2, 3, 5, 7, 12—17, 24, 25, 50. Gefäße, die in Holbeins Art und vielleicht von ihm selbst gezeichtet sind, theils Kreide-, theils Federz. Nr. 17 auf einer Votivtafel gez. 1519, gekrönt durch einen Landsknecht mit Fahne.

Nr. 71. Sicher Holbein. Hoher Pokal, am Fuß Löwenköpfe, am Bauch ein von zwei Kindern gehaltenes Medaillon mit Kopf. Krönung: eine nackte Gestalt mit Schild und Apfel. Schönes Blattornament. Umrisse ausgeschnitten. Federz. B. II. S. 309. Anmerk.

Hier und in U XIII. Holzdecken, Stuhl, Leuchter, voll Adel und Grazie, mindestens den Einfluß Holbeins zeigend.

D. Kleiner Band, meist Reste eines Skizzenbuchs aus Holbeins Englischer Zeit enthaltend. Im Ganzen 106 Nummern (doch darunter manches Fremde, auch einzelne Blätter von Hans Holbein dem Vater und Andern.) — Studien aller Art, Entwürfe für Arbeiten der Kunstindustrie, Gefäße, Waffen u. s. w. Meist Federz. Vgl. B. II. S. 302 ff.

E. Exemplar von Erasmus' Lob der Narrheit (Encomium Moriae), Basel, Froben, 1515. Mit 80 Federskizzen, ganz klein, von Hans Holbein d. J. B. I. S. 274—284. Gestochen von C. Merian nach Zeichnungen von W. Stettler, Laus Stultitiae, Basel, 1676. Holzschnitte in der Deutschen Ausgabe von W. G. Becker, und in der Französischen von M. de la Veaux, beide bei J. J. Thurneysen jun., Basel, 1780. — 5 Bilder daraus, in Holzschnitten von Knaus nach den Originalen, in Bd. I. von Holbein und seine Zeit.

Berlin.

Bauakademie, Beuth-Schinkel-Museum.

Aus Beuth's Nachlaß 1. [Unter Glas]. Dolchscheide mit Todtentanz. Getuschte Federzeichnung. Gegenseite der Baseler Zeichnung (Saal der Handzeichnungen. Rahmen 32); beides Originale, eins mag ein später mit der Feder nachgezogener und in Tusche vollendeter Umdruck sein. Aus dem Nachlaß des Ch. van Mechel. Gestochen in Mechels Werk (in 2 Stücken, hiernach öfter copirt) und in Punctirmanier von Otto, aber von Schwechten und Lüderitz in Aquatinta vollendet, für das Prachtwerk des Preußischen Staates „Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker". Photographie des Stiches in Woltmann, Holbein-Album. Vgl. B. II. S. 102. 300.

2 (In der Mappe). Die zwei Arme und Hände zum Porträt des Gysin im Berliner Museum, ein Papier mit dem (späteren) Namen „Holbein" haltend. Groß Folio. Gewandstudie. Getuschte Federz.

Museum, Königliches.

Hans Holbein der Jüngere. A. Gemäldegallerie. Nr. 586. Porträt des Kaufmanns Jörg Gysin. Bez. 1532. B. II. S. 205 ff. Aus der Sammlung des Mr. Solly, der es zu Basel von Chr. van Mechel erwarb. Im Archiv des Baseler Museums befindet sich ein Brief Mechel's vom 8. Hornung 1812, in welchem er dies Bild, das er auf der Versteigerung der Gallerie Orléans in England um 200 Guineen erworben, und das er in jenem Lande bereits vortheilhaft habe verkaufen können, aber aus Patriotismus behalten habe, dem Vorstand der Baseler Bibliothek zum Verkauf anbietet. (Mir durch Herrn His-Heusler abschriftlich mitgetheilt). Kommt auch in den Katalogen der Gallerie Orléans vor. H. 0,963. B. 0,857.

Das Bild des hl. Norbert, Nr. 583, das aus Hirscher's Sammlung unter dem Namen „Holbein" in das Museum kam, und in der That verwandter Richtung und sicher Schwäbisch ist, dem Meister selbst beizumessen, wie B. I. S. 163 f. geschehen ist, scheint doch gewagt.

Hans Holbein der Jüngere. B. Kupferstichcabinet. Zeichnungen unter Glas.

[1.] Bildniß eines Mannes, klein, farb. Stiftz. B. I. S. 142.

[2.] Wappen; zwei Landsknechte als Schildhalter, leicht color. Federz. Fol. B. I. S. 252 f. — Holzschnitt ebenda. — Photolithographirt von Gebr. Burchard.

[3]. Kopf eines bärtigen Mannes im Hut, aus Engl. Zeit, Stiftz. auf röthlichem Papier. Fol. Vgl. B. II. S. 170.

C. Zeichnungen in Mappen. Reste eines ehemaligen Skizzenbuches aus Augsburger Zeit, Silberstiftz., zum Theil mit Rothstift und weißen Lichtern, auf grundirtem Papier. Nagler'sche Sammlung. B. I. S. 118—144. — 69 Stück.

(Unter dem Unbekannten, Mappe III., drei später erworbene Köpfe, die nicht von Holbein herrühren). Das Doppelporträt von Hans und Ambrosius photolithographirt von Gebr. Burchard in B. I. dieses Buches, die Porträte von Sigmund Holbein, Jacob Fugger, Kunz von der Rosen und Lienhard Wagner photographirt in Woltmann, Holbein-Album. Dieselben, sowie ein Kopf des Heinrich Grün, in Holz geschnitten in Bd. I. von Holbein und seine Zeit.

Diese Blätter, früher Dürer genannt, wurden von Waagen, Sotzmann und Rumohr als Werke Holbeins erkannt. Es ist in hohem Maße interessant, ihre völlige Verschiedenheit von Dürers Arbeiten in gleicher Technik und demselben Umfang zu beobachten, wie solche, meist aus der Zeit seiner Niederländischen Reise, sich u. A. in der Albertina zu Wien, beim Herzog von Aumale, Twickenham und bei M. Ambroise Firmin Didot, Paris, befinden.

Wir sprachen B. I. S. 143 aus, daß sich kaum entscheiden läßt, ob nicht etwa ein Theil der Köpfe von andern Künstlern der Familie herrühre, namentlich von Holbein dem Vater. Das müssen wir jetzt wiederholen. Die große Mehrzahl der Blätter aber ist durch ihre völlige Uebereinstimmung in Geist und Technik mit den Silberstiftskizzen zum Porträt von Jacob Meyer und Frau von 1516 im Baseler Museum (B. I. S. 203) festgestellt. Berichtigungen: S. 124 Z. 6 von unten ist der Name zu lesen: Gumprecht rawner, die Familie Rauner kommt in Augsburg vor. — S. 129, Z. 4: Jörg Dorsi ist der Ungarische Graf Georg Thurzo, Schwiegervater des Raimund Fugger und Schwiegersohn des Ulrich Fugger. (Gutzkow, Hohenschwangau, I., Anmerkungen, S. 320).

In der dritten Mappe liegt noch ein Convolut, welches meist ganz werthlose Blätter unter Holbeins Namen enthält. Eine Zeichnung darunter ist wirklich von ihm:

Wappen mit zwei Birnen, Landsknecht als Schildhalter. B. I. S. 252 f. Bisterz. — Aus der Sammlung von Radowitz. Fol.

Außerdem vielleicht Holbein: Degengriff mit phantastischen Thiergestalten. Getuschte Federzeichnung. 4°.

Bernburg.

Herzogliche Bibliothek.

Hans Holbein der Jüngere. In dem ersten von zwei alten Bänden mit Handzeichnungen:

Nr. 4. Kopf eines Mönchs, Silberstift. B. I. S. 118. 138.

Nr. 33. Zweifelhaft. Jüngling im Hut, halblebensgroßes Brustbild. Silberstift, leicht colorirt; ausgeschnitten.

Nr. 36. Zweifelhaft. Dame mit Zügeln in der einen Hand, im Zeitcostüm, einherschreitend. Get. Federz.

43. Dolchscheide mit mytholog. Scenen. Bez. H. Get. Federz. B. II. S. 300. Ebenda Holzschnitt.

44. Copie. Dolchscheide mit Todtentanz.

48. Junges Mädchen, Gesicht zu Dreivierteln, halblebensgroßes Brustbild, Silberstift und Rothstift. Meisterhaft.

Bruno Holbein (?) 38. Durchaus mit Zeichnungen Hans Holbein des Jüngern stimmend: Kopf eines Kindes, Silberstift, Lippen u. s. w. mit Rothstift angegeben, Haare sehr fein mit der Feder nachgezeichnet. Darunter ein Schriftband mit der Bezeichnung: BH. 1515. Dies könnte leicht auf jenen sonst unbekannten Bruder unsers großen Meisters gehen. Wir hätten, ohne jenes Monogramm, das Blatt unbedingt letzterem zugeschrieben.

Braunschweig.

Herzogliche Gemäldegallerie.

Hans Holbein der Jüngere. Nr. 418. Bildniß eines schwarzgekleideten jungen Mannes, eine Mütze auf dem Haupt, Handschuhe in der Rechten, während

die Linke auf einer Brüstung ruht. Grund grau. Echt, aber in schlechtem Zustand; das Gesicht stark retouchirt, ein Sprung geht mitten durch. Ringsum ist etwas angesetzt. H. 0,315, B. 0,315.

Nr. 375. Bildniß eines Kaufmanns vom Stahlhofe (Ambrosius Fallen?) Bez. 1533. B. II. S. 212. — H. 0,62. — B. 0,45.

Buildwas Park, Shropshire.

Mr. Walter Moseley.

Hans Holbein der Jüngere. Gemälde. Lady Rich, Brustbild, dreiviertel lebensgroß. B. II. S. 288. (Nat.-Porträt-Ausstellung 1866, Nr. 74). H. 0,43. B. 0,33.

Chatsworth, Derbyshire*).

Herzog von Devonshire.

Hans Holbein der Jüngere. Gemälde in Guasch. Das Glücksrad. B. II. S. 213 f. Bez. 1533. „Also with the notification of its being executed in Basel", steht im III. Bande von Waagen's Englischem Buch (S. 351); dies ist nur irrig übersetzt; im I. Bd. des Deutschen Buches heißt es: . . . „mit 1533 bezeichnet, in welchem Jahre Holbein sich in Basel aufhielt." (Dies nach Hegners irriger Annahme).

Zeichnungen. [1—7.] Ein Rahmen mit 6 kleinen runden Skizzen. Federumrisse, leicht getuscht. B. II. S. 306. — Im selben Rahmen noch die geistvolle Skizze eines Gefäßes mit dem Raub der Helena.

[8]. Ritter, Liebende und ein Narr in einer Landschaft mit Renaissance-Gebäuden; Musikanten in einer Loggia. Getuschte Federz., 1534 datirt.

[9]. Weibliche Gestalt mit Wappenschild. Getuschte Federz. Nach Waagen Holbeins frühere Zeit.

[10]. Männliches Bildniß (nach Waagen dem Erzbischof Albrecht von Mainz ähnlich). Getuschte Federz. Sehr klein. Bez. H. H.

[11]. Bildniß eines Ritters, sehr lebendig. Schwarze Kreide.

Corshamhouse, Wiltshire.

Die dortige Sammlung ist aufgelöst. Das Bild des Franz von Taxis, B. I., S. 156, scheint nicht mehr dort zu sein.

Dalkeith Palace

bei Edinburgh. Herzog von Buccleuch.

Hans Holbein der Jüngere. Gemälde. Porträt des Sir Nicholas Carew. B. II. S. 290. Halbe Figur, lebensgroß. Unten ein Zettel aufgemalt mit der Inschrift: Sir Nicholas Carew Master of the horse to King Henry 8. Gestochen von Robinson, im Werk von Lodge.

Darmstadt.

Gemäldegallerie, Großherzogliche.

Hans Holbein der Vater (genannt „Sigmund Holbein"). Nr. 227.

*) Der Verfasser hat die dortigen Kunstwerke nicht gesehen und folgt dem Buch von Waagen wie mündlichen Mittheilungen von Mr. Scharf.

Grablegung Christi, figurenreiche Composition. Hoch und schmal. Wohl Altarflügel. B. I. S. 104. Ungefähr H. 1,05. B. 0,525.

Hans Holbein der Jüngere. Rothgekleideter Jüngling. Halblebensgroßes Brustbild. B. I. S. 156. Gez. 1515.

Frau Prinzessin Karl von Hessen und bei Rhein.

Hans Holbein der Jüngere. Madonna des Bürgermeisters Meyer. Das ganz vom Meister selbst ausgeführte Original dieses Hauptwerks. B. I. S. 317 f. Vgl. Dresden. Nach Waagen erwarb es Prinz Wilhelm von Preußen im Jahre 1822 zu Berlin für 2500 Thaler vom Pariser Kunsthändler Delahante[1]), durch Vermittelung seines Schwagers Spontini. Die Studien zu drei Köpfen im Baseler Museum, Saal der Handzeichnungen. Nr. 12—14. Studien zu diesem Bilde hat auch Sandrart besessen, wie er im Leben Holbeins angiebt. Photolith. Umriß, im Archiv für die zeichnenden Künste. XI. Holzschnitt, ganz ungenügend, nach älterer schlechter Photographie in Holbein und seine Zeit. I. — Photographirt nach einer Zeichnung von Herrn Professor Felsing (Frankfurt a. M. bei Keller). H. 1,44. B. 1,01.

Ueber die Geschichte des Bildes können wir wichtige neue Mittheilungen machen, welche darthun, daß es dies Bild und nicht das Dresdner Exemplar ist, dessen Herkunft sich bis zur Meyer'schen Familie selbst verfolgen läßt:

Herr B. Suermondt in Aachen ließ dem Verfasser folgende Notiz zugehen: Hoet. Catalogus van Schilderyen, Haag, 1752, enthält in B. I., p. 133 ff. den „Catalogus van Schilderyen van Jacob Cromhout, en van Jasper Loskart, verkogt den 7 & 8 May 1709, in Amsterdam. Hier kommt vor:

24 Een Kapitaal stuck, met twee Deuren, verbeeldende Maria met Jesus op haar Arm, met verscheyde knielende Bulden[2]) na't Leeven van Hans Holbein . . . fl. 2000. Nach der Beschreibung wird niemand zweifeln, daß dies eins der Exemplare der Meyer'schen Madonna war, welches hier um einen hohen Preis fortging; ein großes Altarstück von Rubens brachte in derselben Auction nur 1000 Gulden ein. Auch wird man nicht in Abrede stellen, daß der Name des einen der beiden Eigenthümer, Loskart, mit Lössert identisch ist, daß also jenes 1710 noch immer zu Amsterdam befindliche und dort verkaufte Exemplar das nämliche ist, das, nach den Aufzeichnungen des Dr. Fesch, Remigius Fesch, Gemahl von Jacob Meyers Enkelin, um 100 Goldkronen an Lucas Iselin und dieser um 1000 Imperiales (Reichsgulden[3]) in den dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts an Le Blon zu Amsterdam verkaufte, welches ferner Le Blon bald darauf[4]) um 3000 Gulden an Lössert abließ, wie Sandrart angiebt.

Nun würde sich zwar als wahrscheinlich annehmen lassen, dies sei ebenfalls das später in Venedig auftauchende und dort von Algarotti für Dresden erworbene Bild. Aber ganz unabhängig von der ersten Notiz geht uns eine andere zu: Der ausgezeichnete Heraldiker, Herr Geheimrath Dielitz, Generalsecretär der königlichen Museen zu Berlin, theilte uns mit, daß eins der beiden am Rahmen des Darmstädter Bildes befindlichen Wappen das der holländischen Familie Cromhout sei. Und ein Cromhout ist mit einem Loskaert der gemeinsame Besitzer der Sammlung, in welcher das Gemälde 1710 versteigert wird — Der Rahmen des Darmstädter Bildes, in reichem Barockstil, ist sicher vor 1710 entstanden. Befremdend bleibt nur die Notiz des Kataloges: „mit zwei Thüren." An dem jetzigen Rahmen können solche sich nicht befunden haben, während ganz wahrscheinlich wäre, daß ursprünglich Thüren, zum Verschließen des Gemäldes an

[1]) Nicht Delahaute.

[2]) D. h. Figuren.

[3]) Nicht Reichsthaler. Vgl. Fechner, Archiv für die z. K. XII. S. 223.

[4]) „Lang vorher", sagt Sandrart, d. h. vor seinem Abgang von Amsterdam, der, wie Fechner a. a. O. S. 210 f. ausgeführt, um 1645 fällt.

mit Wappen und Inschriften geschmückt, vorhanden gewesen. Vielleicht wurden diese zur Zeit der Auction besonders verwahrt und mit verkauft.

Ueber das Dresdner Bild wissen wir demnach sicher nur folgendes: Es wurde durch des Grafen Algarotti Vermittelung 1744 zu Venedig von Zuane Delfino erworben, dessen Vater es von einem bekannten Venetianischen*) Banquier Avogadro vermacht worden war. Das es jenes selbe Bild sei, von welchem Sandrart sprach, vermuthete Algarotti nur aus Sandrarts Beschreibung, wie sein erster Brief, der darüber handelt, zeigt. Die angebliche Bestätigung, welche sein zweiter Brief beibringt, steht auf ganz schwachen Füßen: Ein Greis Namens Griffoni, der früher bei Avogadro gedient, hatte ihm erzählt, sein Herr habe es um 1690 an Zahlungsstatt für eine Schuld aus dem Bankerott eines Amsterdamer Banquiers erhalten. Damals also befand sich das Original noch zu Amsterdam in der Hand der Familie, die es von Le Blon gekauft. War der Bericht, der das Dresdner Bild auch aus Amsterdam kommen läßt, begründet, so würde dies nur gegen die Originalität desselben sprechen.

Dinkelscherben.

Spitalkirche.

Hans Holbein der Vater (nach Nagler). Heimsuchung Mariä. B. I. S. 108.

Donaueschingen.

Fürst von Fürstenberg, Gemäldegallerie.

Hans Holbein der Jüngere. Weibliches Bildniß. B. I. S. 259. Der Verfasser sah es im Jahre 1864 und hielt es für Holbein, fand es aber damals solchen Gemälden ähnlich, die er später dem Meister absprechen mußte, z. B. den Bildnissen im Maximiliansmuseum zu Augsburg. Ein bestimmtes Urtheil kann er nicht abgeben ohne das Gemälde von neuem gesehen zu haben.

Dresden.

Museum, Königliches.

Hans Holbein der Jüngere. A. Gemäldegallerie. Nr. 1809. Madonna des Bürgermeisters Meyer, Wiederholung des Bildes in Darmstadt. B. I. S. 317 ff. B. II. S. 199. Jedenfalls sind die unten Knieenden nicht von Holbein selbst gemalt. Obwohl die eben S. 452 mitgetheilten Entdeckungen die früher für so sicher gehaltene Herkunft des Gemäldes zu einer höchst zweifelhaften machen, kann der Verf. sich doch nicht sofort entschließen, das Werk für eine spätere Copie von andrer Hand zu halten. Die Madonna selbst namentlich ist zu schön dafür. Doch ist jetzt eine neue und schärfere Prüfung nöthig. — Die wichtigsten Reproductionen sind: Stich von Steinla, Hanfstängl'sche Lithographie, neue Photographien nach Zeichnungen. H. 1,59. — B. 1,03.

1810. Porträt der Juweliers Mr. Hubert, Morett. B. II. S. 191 ff. Gest. im alten Galleriewerk und neuerdings von L. Sichling. H. 0,92. — B. 0,754.

1811. Originalzeichnung des vorigen Gemäldes. Kopf, lebensgroß. Kreide, mit leichten Farbenandeutungen. B. II. S. 170. 193. 1860 aus dem Nachlaß des Kunsthändlers Mr. S. Woodburn durch L. Gruner für 50 Guineen erworben. — Photographirt.

1812. Männliches Bildniß, bez. 1527. B. II. S. 183. Erworben durch Baron Rechenberg. Alt. Inv. 1722. H. 0,377. — B. 0,283.

---

*) Nicht Holländischen, wie aus den Briefen Algarotti's hervorgeht, die Herr Fechner nach Hübner's Abschrift im Archiv f. d. z. K. XII, S. 223 f., veröffentlicht hat.

1813. Thomas Godsalve und sein Sohn John, halbe Figuren; blauer Grund. 1528 bez. B. I. S. 183. — 1749 durch Le Leu in Paris gekauft mit noch drei andern Bildern für 220 Livres 1 Sou. H. 0.302. — B. 0,258.

Kupferstichcabinet. Zeichnungen.

[1]. Der Sohn des ungerechten, getödteten Richters unter der Haut seines Vaters Recht sprechend (nach Gesta Romanorum, Cap. 12 der Uebersetzung von Gräße, der Erzählung des Herodot (V. 25) vom Urtheil des Kambyses über den Richter Sisamnes nachgebildet). B. I. S. 300. Get. Federz. Folio. Unter Glas.

[2]. Nacktes Kind, vom Rücken gesehen, sammt den Händen der Mutter, die es halten. Studie nach dem Leben, Silberstift und Kreide. Photographirt.

Erlangen.

Universitätsbibliothek. Handzeichnungssammlung*).

Hans Holbein der Jüngere. A. Unter Glas: [1]. Gefecht von Landsknechten, im Hintergrunde Reiterkampf. Federzeichnung. Bez. HH, quer Fol. B. I. S. 254. Wohl das von Sandrart besessene und unter den Original-Handrissen der Sandrartischen Kunstkammer (T. Acad. II. B.) so beschriebene Blatt: „Von Hans Holbein dem Jüngern .... Eine grosse feldschlacht von Schweitzern, zu Fuß, mit der Feder aufs allerfleissigste ausgeschraffirt, verwunderlich, voll Kunst und Arbeit, in Fol."

[2, 3]. Zwei Blätter. Triumphzug des auf einem Wagen sitzenden Christuskindes, von fast 70 Engeln mit verschiedenen Attributen, Leidenswerkzeugen u. s. w. geleitet. Federz. auf röthl. Papier. B. I. S. 254.

B. Mappe I E. 7) Christus und der Papst, satirisches Blatt nach Manuel's Fastnachtschimpf. Bez. 1524. B. II. S. 77. (Vgl. jedoch die Anmerkung).

11. Jüngling im Hut, ganz von vorn: rechts unten noch ein kleiner bärtiger Profil-Kopf. Silberstift. B. I. S. 118.

12. Alte Frau, Silberstiftzeichnung auf röthlich grundirtem Papier.

13. Junger Mann in Mütze; Silberstift, weiße Lichter, gelb grundirtes Papier.

14. Junger Mann in Mütze mit langem Haar, Federz. auf blau grundirtem Papier. Sehr schön.

15. Hundestudien; zwei Köpfe, ein Bein, ein kleiner liegender Hund. Silberstift.

16. Todtenkopf, lebensgroß, Kohlenzeichnung. Bez. 1512 HH

17. Entwurf zu einem Spiegelrahmen. Bez. HH. B. II. S. 307. Get. Federzeichnung. Hauptblatt.

18. Entwurf eines Metalltellers, in der Mitte zwei Amorinen mit Fahnen, einen Schild haltend, der Rand mit Ornamenten unvollendet. B. II. S. 308. Anmerkung.

---

*) Eine der herrlichsten Handzeichnungssammlungen Europa's, durch das Verdienst des verstorbenen Professor Rösler geordnet.

Florenz.

Gallerie der Uffizien.

A. Gemälde.

Hans Holbein der Jüngere. [1]. Bildniß des Sir Richard Southwell. Halbe Figur. 1536. B. II. S. 288. Baldinucci v. V. p. 161. — Société Ed. et Paris. H. de F. pl. 51.

• [2]. „Ignoto Tedescho", nach Burckhardt von Holbein. Christus am Kreuz, mit Maria und Johannes, Magdalena und der Donatorenfamilie in einer Landschaft. Vgl. B. I. S. 251.

B. Unter den Malerbildnissen:

Hans Holbein der Jüngere. Holbeins Porträt, Kopf mit Kohle, Stiften und einigen Farbenandeutungen auf Papier gezeichnet. Alles Uebrige später dazugemalt. Scheint die Zeichnung zum eignen Porträt des Malers aus dem Jahre 1543 zu sein. Altersangabe (45) neu. Vgl. Verzeichniß der Werke. IV.: „Ueber die Bildnisse der beiden Hans Holbein." Gestochen von Billy.

C. Handzeichnungen.

Hans Holbein der Jüngere. [1]. Entwurf zum Tod des heil. Sebastian, München. Get. Federz. B. I. S. 169. (Nach Waagen).

[2]. Männliches Bildniß aus frühester Englischer Zeit, halbe Figur. Get. Federz. B. II. S. 186. Photographirt.

Frankfurt a. M.

Brentano, Herr Schöff, Mainzer Str. 20. Gemäldesammlung.

Hans Holbein der Jüngere. Bildniß der S. George aus Cornwall, Brustbild, dreiviertel lebensgroß. Grund dunkelgrün. B. II. S. 241 f.

Leonhardskirche.

Hans Holbein der Aeltere. Gemälde. Das Abendmahl. Mittelbild der Predella vom nächstfolgenden Altar. B. I. S. 82.

Stadtbibliothek.

Hans Holbein der Vater. Die Stammbäume Christi und der Dominikaner. Zwei Tafeln, ehemals wahrscheinlich Rückwand des Schreines vom ehemaligen Altar der Dominikanerkirche. B. I. S. 82. Jedes H. 3,304. — B. 1,465.

Städel'sches Institut.

Hans Holbein der Vater. A. Gemälde. [1. 2.] Christi Einzug in Jerusalem. — Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel. Flügel des Abendmahls in der Leonhardskirche, der Predella des eben erwähnten Altars. B. I. S. 82. Jedes H. 0.635. — B. 0,489.

Nürnberg.

Burg. Gemäldegallerie.

Hans Holbein der Vater. Martyrthum des Apostels Johannes, der in Oel gesotten wird, und Matthäus, der enthauptet wird. B. I. S. 89. Vom Altar zu Kaisheim. Jedes H. 1,022. B. 0,73.

Sigmund Holbein. Maria mit dem Kinde und Engel. B. I. S. 184 f. Mit dem Namen bez. H. 0,57. B. 0,438.

Moritzkapelle. Gemäldegallerie.

Hans Holbein der Vater. Nr. 46, 47, 49, 50. Martyrien des Apostels Thomas, der beiden Jacobus und des Andreas. B. I. S. 89. Vom Altar zu Kaisheim. H. 1,022. B. 0,75.

Nr. 126. Maria mit dem Kinde und Engeln. Bez. 149[2]. Die letzte Ziffer undeutlich. B. I. S. 73. H. 0,424. B. 0,292.

(Hans Holbein der Jüngere). Zweifelhaft. Nr. 89. Bildniß eines Mannes. Bez. H. H. 1521. So verdorben, daß ein Urtheil nicht möglich ist. Aehnlich spricht sich Waagen aus, Kunstwerke und Künstler in Deutschland. I. S. 191.

Oxford.

Bodleian Library.

Hans Holbein der Jüngere. Handzeichnung. Pokal für die Königin Jane Seymour. Hauptblatt. Große, leicht colorirte Federz. B. II. S. 310 f. — Photographirt.

Paris.

Czartoryski, Fürst. Gemäldesammlung. Rue St. Louis en l'île.

Hans Holbein der Jüngere. Brustbild des Bürgermeisters Jacob Meyer zum Hasen, schwarz gekleidet, in Pelz und Mütze, zweidrittel lebensgroß. Mit moderner Inschrift „THOMAS MORVS HOLBEIN", und als Morus auch in Mechel's Werk gestochen, der es nach England verkauft hatte. Etwas älter wie auf dem Bilde von 1516 zu Basel. Sehr schön modellirt und sorgsam ausgeführt, besonders in Haaren und Augenbrauen. Grund jetzt dunkel, ursprünglich wohl grünlich-blau.

Mr. Ambroise Firmin Didot. Bibliothek und Kunstsammlung.*)

Hans Holbein der Jüngere. Handzeichnungen. [1]. Ein Mann liegt vor einer Gefängnißthüre und giebt einer Frau einen Brief. Zahlreiche Figuren rings, Männer und Frauen, Papst, Cardinal, Bischöfe, Ritter und Landsknechte. Der Vorgang findet unter einer Halle von großartiger Renaissancearchitektur statt, mit einer Treppe, die von herabschauenden Figuren belebt ist, und mit dem Blick in eine Landschaft. Getuschte Federz. Aus der um 1814 versteigerten Sammlung Andrassy in Wien.

[2]. Reichgekleidete Dame, Costümstudie, einer der Baseler Zeichnungen ähnlich, doch wohl auch Original.

---

*) In dieser ausgezeichneten Privatsammlung sind auch die Holzschnitte Holbeins, namentlich Büchertitel, auf das glänzendste vertreten. Von diesen beabsichtigt Herr Didot Copien zu veröffentlichen.

ANNO ETATIS SVÆ XXVIII. Vgl. B. II. S. 348. Gestochen in Umriß von Schweickhardt in „Les principaux tableaux du Musée Royal à la Haye. 1826." Ungefähr H. 0,75, — B. 0,54.

Derselbe. Bildniß des Falconiers Robert Chesemann. Bez. 1533. B. II. S. 237.

Hampton Court.

Gemäldegallerie.

Hans Holbein der Vater. Nr. 582. Porträt eines Bürgers und seiner Frau. Brustbilder auf derselben Tafel. Der Mann bartlos, grauhaarig in Pelzrock und Pelzkappe, die Frau mit großer weißer Haube. Retouchen in den Köpfen. Bez. 1512. Altersangaben: neben dem Manne 52, neben der Frau 35. Durch eine breite Fensteröffnung sieht man in eine Landschaft mit einem Schloß am Weiher, einem Bach mit Schwänen und belebter Brücke, Ortschaften und fernem Hochgebirge. Diese Landschaft erinnert ganz an die Paulusbasilika Hans Holbeins des Vaters in Augsburg; mit ihm stimmt auch die schlichte, lebendige Auffassung der Bildnisse, der dünne Farbenauftrag, die weißlichen Lichter, die schwachen Hände, welche den trefflichen Köpfen nicht entsprechen. Durch moderne Taufe Hans Holbein dem Jüngern zugeschrieben und für Porträte seiner Eltern ausgegeben, vgl. B. I. S. 155. Anm. Im Katalog Karls I., vgl. B. II. S. 378, sind der Meister wie die dargestellten Personen als unbekannt angegeben. H. 0,335. — B. 0,63.

Hans Holbein der Jüngere. Nr. 570. Bildniß des Reskymer. II. S. 242. H. 0,44. — B. 0,32.

Nr. 583. Brustbild der Lady Vaux. Ungefähr H. 0,36. B. 0,24.

Nr. 567. 568. Copien: Porträt des Erasmus und Frobenius. II. S. 144. Hintergrund von Steenwyck.

Hannover.

Culemann, Herr Friedrich, Senator. Kunstsammlung.

Hans Holbein der Jüngere. A. Gemälde. Bildniß eines bartlosen Mannes in ritterlicher, mit Gold verzierter Tracht, mit beiden, von Natur etwas mißgestalteten Händen einen Rosenkranz haltend. Blauer Grund. Vortrefflich und lebensvoll. Ein gleiches Porträt in der Gallerie zu Kassel, S. 458. Beide Gemälde scheinen von der eignen Hand des Meisters zu sein. H. 0,46. — B. 0,33.

B. Zeichnungen. Wahrscheinlich Holbein: Zwei Buchtitel. Federzeichnungen. Vorbilder für den Holzschneider. 1. Kreuztragung Christi, in der unteren Leiste; zur Seite des hinsinkenden Heilands zwei Kriegsknechte, Simon von Cyrene, der eben das Kreuz angreift, Johannes mit der weinenden Maria. Oben Gott Vater mit zwei Engeln in flacher Lünette. Zu den Seiten je eine Säule, von Epheu umschlungen. 2. Unten zwei Flügelknaben ein Wappen haltend, oben zwei Flügelknaben auf Delphinen, rechts und links Knaben zwei Säulen umschlingend, an denen Wappenschilder hängen, das links mit einem Monogramme (wohl des Druckers), das rechts mit einem von Nägeln durchbohrten Herzen in einem Schiff. Holzschnitte danach sind dem Verf. nicht bekannt.

Welfenmuseum. Gemäldesammlung.

Hans Holbein der Jüngere. Nr. 4. („Tizian" getauft). Kleines, rundes männliches Brustbild. B. II. S. 210. Aus der Soeder'schen Sammlung. Auf

der Rückseite steht mit Tinte der Name Holbein, darunter: Anno 1532. Aet. 34, was also ehemals vielleicht auf dem Gemälde selbst gestanden hat. Durchmesser (sammt dem Raum im Falz) 0,1.

289. Kleines Brustbild Melanchthons, rund. B. II. S. 211. Durchmesser 0,09. Deckel mit Ornamenten 0,12.

240. Bildniß des Prinzen Edward, halbe Figur, lebensgroß. B. II. S. 333. Ende 1538 gemalt. Unten folgende Verse:

PARVVLE PATRISSA, PATRIÆ VIRTUTIS ET HÆRES
ESTO, NIHIL MAIVS MAXIMVS ORBIS HABET,
GNATVM VIX POSSVNT COELVM ET NATVRA DEDISSE
HVJVS QVEM PATRIS VICTVS HONORET HONOS.
ÆQVATO TANTVM, TANTI TV FACTA PARENTIS,
VOTA HOMINVM, VIX QVO PROGREDIANTVR, HABENT
VINCITO, VICISTI, QVOT REGES PRISCVS ADORAT
ORBIS NEC TE QVI VINCERE POSSIT, ERIT.
Ricard. Morysini Carm.

H. 0,57. — B. 0,44. Alte Copie beim Herzog von Yarborough, London.

Hardwick Hall.

Herzog von Devonshire.

Hans Holbein der Jüngere. Carton zum ehemaligen Wandbilde in Whitehall: Heinrich VIII. und sein Vater, ganze Figuren. B. II. S. 277 ff. (Nat.-Porträt-Ausstellung 1866, Nr. 134). Höhe 2,581. — B. 1,372. Holzschnitt, Holbein und seine Zeit. II.

Kassel.

Gemäldegallerie, Königliche. Schloß Bellevue.

Hans Holbein der Jüngere. (Nr. 5. Copie nach H. H., getauft „A. Dürer". Bildniß des Erasmus.)

Nr. 6. „Albrecht Dürer" getauft. Bildniß eines Mannes mit Rosenkranz, wie bei Herrn Culemann, Hannover (S. 457). Unzweifelhaft Holbein. (Nach mündlicher Mittheilung hat Herr Geheimrath Waagen ganz dasselbe schon im Jahre 1833 in seinem Katalog notirt.) H. 0,394. — B. 0,312.

Nr. 49. 50. Bildnisse eines Engländers, in schwarzer Kleidung, Handschuhe in der Rechten, und seiner Gemahlin, in Französischem Kopfputz, mit weißem Schleier, rothem Unterkleide, pelzbesetztem Oberkleide und einem Rosenkranz in den Händen. Beide sehr schön und energisch in Malerei und Auffassung. B. II. S. 287. Jedes H. 0,586. B. 0,438.

(Nr. 52 war nicht aufgestellt als der Verf. die Gallerie sah, die sonst „Holbein" genannten Bilder nicht von ihm. Nr. 48. Holbeins angebliches Familienbild, ist die Arbeit eines derb-realistischen Niederländers.)

Köln.

Brasseur, Herr A., Kunsthändler. Hochstraße 134.

Hans Holbein der Jüngere. Wahrscheinlich Wiederholung von der Hand des Meisters selbst: Familienbild Holbeins, wie im Baseler Museum. B. II. S. 199.

Kopenhagen.

Kupferstichcabinet, Königliches.

Hans Holbein der Jüngere. Handzeichnungen. Reste eines Skizzenbuchs, 26 Blatt, 14 beiderseits mit Zeichnungen. Silberstift. B. I. S. 118, 127, 129 f. 137 f. 142. Photographirt. Zwei Blätter in Holz geschnitten: Gazette des Beaux Arts, IX.

Lausanne.

Fabre, M., Prediger.

Hans Holbein der Jüngere. Erasmus. Nach gütiger Mittheilung des Herrn Geheimerath Waagen, ein echtes kleines Bild, sehr fein und schön, bleich im Fleisch, kühl graulich im Ton.

Leipzig.

Museum, Städtisches. Handzeichnungen.

Hans Holbein der Aeltere. Altarflügel mit zahlreichen Heiligen. Vgl. Frankfurt, Städel'sches Institut, und B. I. S. 102. Getuschte Federz.

Hans Holbein der Jüngere. Maria dem Kinde die Brust reichend. Bez. 1519. B. I. S. 254. Federz. auf dunklem Grunde mit weißen Lichtern.

Weigel, Herr Rudolf (+). Handzeichnungssammlung.

Hans Holbein der Jüngere. [1]. Landsknecht und Dirne, bez. (ob alt?): „H. Holbein." Getuschte Federz. B. I. S. 253.

[2]. Halbfigur eines Kindes mit großem Kopf, im Profil, sammt den Armen der Mutter, die es halten. Bez. Hans Holbein. 1522. Silberstift.

[3]. Dolchscheide mit Triumphzug. Federz. B. II. S. 301.

[4]. Der Parnaß. Entwurf einer Festdecoration für den Krönungseinzug der Anna Boleyn. Groß Fol. Getuschte Federz. B. II. S. 216. Aus der Sammlung Crozat (vgl. J. Mariette, Description . . . des dessins . . . du cabinet Crozat, 1741: p. 89).

Die letzten drei Blätter gestochen von J. C. Loedel in Weigel's Handzeichnungswerk.

Lissabon.

König Ferdinand. Privatsammlung.

Hans Holbein der Jüngere. (Wahrscheinlich). Gemälde: „Der Brunnen des Lebens". Vermählung der heiligen Katharina von Alexandrien mit dem Christuskinde; hinter Marias Thron Joseph und Anna. Ringsum zahlreiche weibliche Heilige und Engelchöre. Im Hintergrund ein Renaissancebau und eine südliche Landschaft. Bez. mit dem Namen und 1519. B. I. S. 234—239. Gestochen in E. Försters Denkmälern Deutscher Kunst. VII. — Photographie in Woltmann, Holbein-Album, Berlin, Schauer. H. 2.134. B. 1,829.

London.

Bale, Mr. Charles Sackville, (71 Cambridge Terrace, Edgeware Road).

Hans Holbein der Jüngere. (Angeblich, doch kaum wahrscheinlich, dem Verfasser nicht aus eigener Anschauung bekannt). Zwei Miniaturen: 1. Bildniß der Anna

Boleyn. 2. Bildniß des Henry Fitzroy Duke of Richmond. Beide in kleinem Rund B. II. S. 266 f.

Barbershall, Monkwell Street 33—36.

Hans Holbein der Jüngere (doch von fremder Hand vollendet). Heinrich VIII., welcher der vereinigten Barbier- und Chirurgengilde den Freibrief verleiht. B. II. S. 349 ff. Gestochen von B. Baron 1736. Holzschnitt in Illustrated London News 1856, 15. Nov. (Die Mittheilung der späteren Latein. Inschrift ist überflüssig.) H. 3,124. B. 1,803.

Eine Copie, auf Papier, etwas kleiner, für Original ausgegeben, im College of Surgeons, London, Lincolns Inn Fields. Offenbar dieselbe, welche König Jacob I. im Jahre 1618 sich von den Barbieren ausbat (Wornum, p. 351), von der Surgeons Company 1786 auf der Auction von Desenfans für 50 Guineen gekauft.

Baring, Mr. Thomas, (Upper Grosvenor Street). Gemäldegallerie.

Hans Holbein der Jüngere. Bildniß des Malers Hans Herbster, mit blauen Augen, ziemlich langem Haar und großem, braunem Bart. Sein Hals ist feist. Er trägt einen schlichten dunklen Kittel und eine rothe Mütze, die sich gegen den himmelblauen Grund wirkungsvoll abhebt. Architektonische Umrahmung: Halbkreisbogen, auf Pfeilern ruhend, vor denen Säulen stehen. Auf diesen sitzt beiderseits ein Flügelknäbchen, welches das Ende einer von der Mitte des Bogens niederhängenden Guirlande hält. In den Zwickeln zwei von Festons gehaltene Täfelchen; das eine enthält die Jahrzahl 1516, das andere mag den Namen des Malers, der aber nicht mehr erkennbar ist, enthalten haben. Unten an der Balustrade steht: JOANNES HERBSTER PICTOR OPORINI PATER. Warm, klar, mit gelblichem Fleischton, namentlich mit dem Bilde beim Grafen Lanckoronski in Wien, auch in der Umrahmung, stimmend. Vgl. B. I. S. 204. Auf Papier, das an Holz befestigt ist. H. 0,403. B. 0,279.

British Museum. Zeichnungen*).

Hans Holbein der Jüngere. A. Bibliothek. Skizzenbuch. Ein Band klein 4°. Entwürfe für Goldschmiede, Juweliere u. s. w. Bibl. Sloan. 5308. Meist Federzeichnungen, zum Theil getuscht, auch mit leichten Farbenandeutungen. 182 Nrn., doch einige davon ausgeschnitten und in King's Library unter Glas. (Scr. I. Nr. 9, 12, 14, 15) ausgestellt. Man steht jetzt im Begriff, die Zeichnungen gesondert aufzuziehen. B. II. S. 302 ff.

B. King's Library. Zeichnungen unter Glas. Screen I. Nr. 1—7. Darstellungen aus der Leidensgeschichte: Christus vor Kaiphas, — Verspottung, — Eccehomo, — Pilati Handwaschung, — Kreuztragung, — Entkleidung Christi, — des Heilands Tod. Umdrucke der Baseler Originalzeichnungen. (B. I. S. 247 f.) Wahrscheinlich ist dies jene unvollständige Folge der Passion, welche Sandrart besaß und höchlichst preist. Lawrence Collection. Nr. 3 in Holzschnitt in Mr. Wornum's Buch.

---

*) Von sämmtlichen Blättern werden binnen kurzem Braun'sche Photographien erscheinen.

Nr. 8. Ausgießung des heiligen Geistes. Aus des Meisters früherer Zeit. Mit architektonischer Umrahmung, einem Bogen, der von Säulen getragen wird, und kleinen Genien, welche die niederhängenden Guirlanden halten. Getuschte Federzeichnung. Mit den vorigen Blättern aus der Lawrence Collection erworben.

9. Drei Rundbilder aus dem Sloane-Bande, B. II. S. 305 f. und: der König bei Tafel, getuschte Federz. B. II. S. 294.

10. und 11. Skizze eines Familienbildes. — Fünf Musikanten. Getuschte Federz. — Sammlungen Cosway und Uttersen. II. S. 294 f. Gestochen in der Cosway-Sammlung von C. Metz.

12. Dreizehn Entwürfe für Gold- und Waffenschmiede. Sloane-Coll.

13. Becher der Jane Seymour. Wiederholung des Blattes in Oxford. B. II. S. 310 f. Getuschte Federz. Beckford Collection. Holzschnitt in Mr. Wornum's Buch.

14. Zwölf Entwürfe für Juweliere. Sloane-Collection. B. II. S. 307.

15. Entwurf einer Uhr für Heinrich VIII. B. II. S. 311. Holzschnitte nach der Photographie ebenda. Sammlungen Mariette und Hor. Walpole. Getuschte Federzeichnung. — Daneben die krönende Gruppe noch einmal, etwas verändert; die Kinder haben Flügel und leichte Röckchen. Sloane-Coll.

17. Triumph des Reichthums. Durchzeichnung des Blattes im Louvre.

20. Dolch, Griff nnd Scheide, mit Ornamenten und kleinen figürlichen Darstellungen, color. Federz. B. II. S. 301. Sammlungen vom Earl of Arundel und von Francis Grose.

22. Dolchgriff und Scheide mit dem Triumph der Bellona. B. II. S. 301. Sammlung Beckford.

23. Aufriß eines Kamins. Hauptblatt. B. II. S. 313. Getuschte Federz. mit Farbenandeutungen. Sammlungen Richardson und Horace Walpole.

24. Bildniß des John Fischer, Bischof von Rochester. B. II. S. 170. 181. Getuschte Stiftzeichnung auf grundirtem Papier. Sammlung Richardson. Vermächtniß des Rev. C. M. Cracherode.

C. Kupferstichcabinet. Deutsche Zeichnungen, Mappe 2: [1]. Getuschte Federzeichnung, im Halbkreis endigend. Vorn sieben Personen an wohlbesetzter Tafel, zu den Füßen eines Zeltes, in welchem ein junger König auf dem Throne sitzt; im Hintergrunde außerhalb der Mauer, welche die vordere Scene umfriedet, bewaffnete Schaaren, und, wie es scheint, brennende Gebäude. Wir halten diese Darstellung am ehesten für Adonia, der sich auf den Stuhl seines Vaters, des Königs David, setzt und des Königs Kinder sowie die Hauptleute zum Mahle lädt. 1. Buch der Könige 1. Die Geberde der linken Hand beim Könige, wie bei der links zu äußerst sitzenden Figur, scheint die Frage anzudeuten: „Was will das Geschrei und Getümmel? . . ." (Vers 41). Fol. — Sammlung des Sir Peter Lely; 1863 erworben.

[2]. Copie nach Holbein. Skizze eines prächtigen Gefäßes. Colorirte Federzeichnung. Sammlung Cracherode.

Buccleuch, Duke of, Sammlung von Miniaturen.

Hans Holbein der Jüngere. Bildniß des Meisters selbst, 1543, schwerlich Original. Vgl. B. II. S. 356 und Verzeichniß der Werke. IV.: „Die Bildnisse der beiden Hans Holbein." Durchmesser 0,039.

[illegible] B. I. S. 253. Sehr breit. Federzeichnung. [illegible] In der Sammlung von Lithographien aus der Albertina, gez. von [illegible].

[illegible] Anzahl von Bildnißstudien auf grundirtem Papier nicht von Holbein. [illegible] von François Clouet. Auch einige Aquarellbildnisse, klein und rund, [illegible] zu schwach. (So urtheilt auch Waagen. K. in Wien, II. p. 163. — [illegible] zwei sehr schöne Copien nach der Offenburgin und nach Holbeins [illegible] Kindern im Baseler Museum, in farbigen Stiften, wohl Arbeiten eines [illegible] aus dem Ende des 16. Jahrhunderts

Ambraser Sammlung.

Hans Holbein der Jüngere. Zwei kleine Rundbilder: ein Engländer [illegible] Frau. 1534 (bez.) B. II. S. 237 f. Jedes ungefähr 0,12 Durchmesser.

Belvedere. Kaiserliche Gemäldegallerie.

Hans Holbein der Jüngere*). Zweites Stockwerk. Altdeutsche und niederländische Schulen. Zimmer I. Nr. 27. Bildniß einer jungen Frau. Von uns irrig für eine Arbeit aus Deutscher Zeit gehalten. B. I. S. 353. Entschieden erst in England gemalt. H. 0,211. B. 0,171.

61. Bildniß der Königin Jane Seymour. B. II. S. 284 ff. Halbe Figur, schwach lebensgroß. War schon 1720 in der Kaiserl. Stallburg. Früher in Amsterdam (nach Mander). H. 0,632. B. 0,459.

62. Bildniß des Dr. John Chamber. B. II. S. 352. Schwach lebensgroß, halbe Figur. Bez. ÆTATIS. SVE. 88. Der Name ist auf die Rückseite geschrieben. Gestochen von W. Hollar. H. 0,632. B. 0,459.

83. Bildniß des Deryck Tybis, Deutschen Kaufmanns zu London. Halbe Figur, halb lebensgroß. B. II. S. 212 f. 1533 (bez.) H. 0,459. B. 0,342.

85. Bildniß eines jungen Mannes, offenbar bürgerlichen Standes, mit Buch und Handschuhen, eine runde Mütze mit kleiner Krämpe auf dem Haupte. Halbe Figur, halb lebensgroß. Bez. ANNO. DNI. 1541. ETATIS SVÆ 28. H. 0,474. B. 0,342.

Dräcksler, Baron von, K. K. Hofrath. Sammlung von Handzeichnungen

Hans Holbein der Jüngere. (1—6). Sechs Silberstiftzeichnungen aus früherer Zeit, auf grundirtem Papier. [1]. Junges Mädchen mit aufgelösten Haaren; kleiner männlicher Kopf. — [2]. Aeltere Bürgersfrau. — [3]. Vier weibliche Köpfe und zwei Handstudien; Rückseite ein kleiner bärtiger Kopf, angefangen. — [4]. Zwei weibliche Köpfe und ein dritter schlafender Kopf. — [5 u. 6]. Zwei Blätter mit allerlei Köpfen. Vgl. B. I. S. 143.

[7]. Bildniß eines wohlbeleibten Mannes mit rothem Hut. Zeichnung in farbigen Stiften, fast lebensgroß. Meisterhaft. Baseler Zeit.

Gsell, Herr, Gemäldesammlung. Schmöllerlgasse 3, Wieden.

Hans Holbein der Jüngere. Bildniß eines jungen Mannes, 1533 (bez.). [illegible]ild, klein, in einem Rund. Jäger'sche Sammlung.

[illegible]ildniß des Erasmus, kleines Rund. Recht gut, doch wohl nur eine alte Copie.

*) Daß die Namen Ambrosius und Sigmund Holbein nur durch Mechel'sche Taufe [illegible] wir B. I. S. 185. 189.

Lanckoronski, Casimir, Graf, Gemäldesammlung.*).

Hans Holbein der Jüngere. [1]. Bildniß eines bärtigen Mannes im Pelz. Architektonische Umrahmung. Halbe Figur, kaum halb lebensgroß, 1513 (bez.) B. I. S. 155.

[2]. Bildniß einer jungen Dame, aus Englischer Zeit. Das Gesicht hat durch Putzen gelitten. Brustbild, kaum halb lebensgroß. B. II. S. 287.

Schönborn, Graf, Gemäldesammlung.

Hans Holbein der Jüngere. Bildniß eines schwarzgekleideten bartlosen Jünglings. Halblebensgroß. Mit Holbeins Monogramm und 1532 bezeichnet. B. II. S. 230 f. Ungefähr H. 0,41. B. 0,32.

Wilton House (bei Salisbury, Wiltshire, Landsitz des Earl of Pembroke.)

Hans Holbein der Jüngere. Zeichnung: Kopf des Sir Thomas Cromwell. Spätere Inschrift: LORD CROMWELL HOLBEIN. Stiftzeichnung mit Farbenandeutung auf röthlich grundirtem Papier. B. II. S. 170. 238.

Von den Gemälden rührt keins wirklich von Holbein her, auch nicht das irrig „Thomas More's Vater" genannte Porträt. Ueber die angeblich Holbein'sche Architektur B. II. S. 312.

Windsor Castle.

Sammlungen der Königin von England.

Hans Holbein der Jüngere. A. Gemälde.

[1]. Bildniß des Sir Henry Guildford; halbe Figur, lebensgroß, 1527 (bez). B. II. S. 182. National-Portr.-Ausst. 1866. Nr. 149. Phot. unter den „Gems" der Manchester-Ausstellung. H. 0,814. B. 0,66.

[2]. Bildniß des Goldschmieds Hans von Antwerpen. B. II. S. 207 f. Halbe Figur, dreiviertel lebensgroß. 1512 (bez). Etwas schmutzig und dunkel, aber wohlerhalten. Sammlung Karls I. H. 0,595. B. 0,453.

[3]. Bildniß des Derich Born. 1533 (bez.) B. II. S. 209. Vgl. München. Sammlung Karls I. H. 0,59. B. 0,44.

[4]. Bildniß des Thomas Howard, 3. Herzogs von Norfolk. Halbe Figur. Gestochen von Vorsterman. Vgl. Arundel. Wenn auch vielleicht nicht das eigentliche Original, so doch vom Meister selbst wiederholt. Nat.-Portr.-Ausst. Nr. 165. B. II. S. 345. H. 0,762. B. 0,559.

Die übrigen Holbein zugeschriebenen Bildnisse nicht von ihm, das des Bischofs Stokesley z. B. Niederländische Arbeit.

B. Bibliothek.

Miniaturen. [1. 2]. Bildnisse von Henry und Charles Brandon, den Söhnen des Herzogs von Suffolk, 1535 und 1541 bez. Auf Kartenblättern. B. II. S. 247 f. Gestochen in Chamberlaine, Imitations of orig. drawings by Hans Holbein.

[3]. Lady Audley. B. II. S. 248. Zeichnung dazu in der Windsorsammlung.

[4]. Königin Katharina Howard. Sammlungen von Dr. Meade und Walpole. B. II. S. 347.

---

*) In der Gallerie Liechtenstein trägt kein Gemälde mit Recht den Namen Holbein.

S. 140 f. 1754 aus der Versteigerung des Dr. Mead erworben, soll früher in Arundel's Sammlung gewesen sein. (In diesem Falle wäre es also das Original zu Vorsterman's Stich, dem aber sowohl die ganze Scenerie, als auch das Buch unter den Händen fehlen. H. 0,76. B. 0,509.

Nr. 127. „Die Gesandten." Bildniß des Sir Thomas Wyat und eines gelehrten Freundes, wahrscheinlich des Antiquars John Leland, ganze Figuren, lebensgroß. Hauptbild. Gestochen, Lebrun-Gallerie. — B. II. S. 231 ff. H. 2,057. B. 2,083.

Nr. 77. Zweifelhaft. Kleines Rundbild. Kopf eines schwarzgekleideten blondbärtigen Mannes. Grüner Grund. Bez. ANNO 1541. ETATIS SVÆ. 29. Sehr röthlich im Ton, etwas flüchtig in der Behandlung, sonst wohl mit Holbein stimmend. Irrthümlich „Sir Anthony Denny" getauft, der um 1500 geboren ist, und auch im Werk von Lodge unter dieser Benennung gestochen.

Luzern.*)

Knörr'sches Haus, Stallgebäude, Außenwand.

Hans Holbein der Jüngere. Bruststück eines Freskobildes. Tarquinius und die Hand der Lucretia, die sich tödet. Rest der Wandmalereien des Hertenstein'schen Hauses. B. I. S. 217—224.

Meyer-Büelmann, Oberst. Gemäldesammlung.

Hans Holbein der Jüngere. Vielleicht? Zwei kleine Gemälde. Auffindung und Wunder des Kreuzes. Bez. 1516. B. I. S. 215.

Madrid.

Gemäldegallerie, Königliche.

Hans Holbein der Jüngere. Nr. 1018. Bildniß eines dunkelgekleideten Mannes in mittleren Jahren, mit wenig Bart, ein Papier in der Hand. Nach gütiger Mittheilung von Herrn Geheimrath Waagen nicht ansprechend wegen der häßlichen Züge, namentlich der großen Nase, aber sehr fleißig und meisterlich modellirt, in besonders stark röthlich-braunem Ton. H. 0,561. B. 0,472.

München.

Nationalmuseum, Bairisches, Gemälde.

Hans Holbein der Aeltere. Heimsuchung Mariä, zwei Figuren auf Goldgrund. Sehr lichte Gewänder. Bezeichnung H. Aus der Wallerstein'schen Sammlung.

Ambrosius Holbein. Joseph und Potiphars Weib. Er roth, sie grün gekleidet. Die Frau ist in der Bewegung nicht ganz verstanden, aber sonst sehr anmuthig. Das Bett im schönsten Renaissancestil. Tief und warm im Colorit.

*) Das B. I. S. 216 erwähnte Bild aus der Barfüßerkirche zu Luzern, das sich jetzt zu Basel bei dem Erben des Herrn Mäglin, Herrn Kellermann, befindet, ist sicher nicht von Holbein, sondern von Hans Baldung Grien.

Sammlung gehörende Zeichnung. Sammlung des Dr. Meade; ging in die des Mr. Chetwynd über und ward von seinem Testamentsvollstrecker, Mr. Benjamin Way, der königlichen Sammlung überreicht. Die Aehnlichkeit der jungen Dame im Hut mit Anna von Cleve ist vorhanden, doch nicht ganz überzeugend, so daß Mr. Wornum's Annahme (S. 413), es sei vielleicht Anna's Schwester Amalie, die Holbein, nach Wottons Bericht, gezeichnet hatte, viel für sich hat.

30. „Gage." D. h. Sir John Gage, der 1557, 77 Jahr alt, starb, erst Captain of Calais, später Mitglied des Raths u. s. w.
31. Sir John Godsalve († 1557). B. II. S. 189.
32. Sir Nicholas Poyns, der Vater. B. II. S. 241.
33. Sir Rich. Poyns, der Sohn. B. I. S. 241.
34. Sir Philipp Hobbie. B. II. S. 290.
35. John Poyns. B. II. S. 240.
36. Brook Lord Cobham. B. II. S. 348.
37. „The Lady Mary after Queen." Kaum deutlich zu erkennen, ob es wirklich ihr Gesicht ist. Wenig ausgeführt. Der Stich ganz untreu.
38. Marchioneß of Dorset. B. II. S. 286.
39. Th. Parrie. B. II. S. 290.
40. Nicolaus Bourbon. B. II. S. 243.
41. Lady Henegham. B. II. S. 286.
42. „Phil. Melanchton." Irrige Bezeichnung. Ganz anderes Gesicht; junger Mann gelehrten oder geistlichen Standes. Fast Profil.
43. 44. Sir Richard Rich, Lady Rich. B. II. S. 288.
45. William Par Marquis of Northampton. B. II. S. 347.
46. Henry Howard Earl of Surrey. B. II. S. 346.
47. Edward Stanley Earl of Derby. B. II. S. 289.
48. Herzogin von Suffolk. B. II. S. 248.
49. Sir Richard Southwell. B. II. S. 288.
50. Edward Clinton. B. II. S. 290.
51. Francis Russel. B. II. S. 289.
52. Lady Hobby.
53. Lady Lister. } B. II. S. 286.
54. Lady Ratcliffe.
55. Reskymer. B. II. S. 242.
56. Lady Parker. B. II. S. 286.
57. Charles Wingfield. B. II. S. 290.
58. Lady Audley. B. II. S. 248.
59. William Sherington. B. II. S. 290.
60. John More der Sohn.
61. „The Lady Barkly". Falsche Benennung. Elisabeth Dancy, Tochter Th. More's. } B. II. S. 192, zum Familienbilde.
62. Lady Meutas. B. II. S. 286.
63. Lady Borow.
64. S. George. B. S. 242.
65. Lady Butts. II. S. 352.
66. Sir Gawin Carew. Vierter Sohn von Sir Edmund C. Lebt als Landedelmann und taucht am Hofe von Elisabeth auf. Das ausgeführte Bild soll sich, nach Lodge, in der Sammlung des Lord de Clifford zu King's Weston bei Bristol befinden.
67. Lady Monteagle. B. II. S. 286.
68. „Mother Jack." Falsche Benennung. Margarethe Clement, vom More'schen Familienbilde. B. II. S. 192.
69. Mrs. Souch.
70—74. Anonyme Männerbildnisse, darunter die Skizze zu dem Gemälde in Basel, Nr. 36.
75—82. Damenbildnisse.

Nicht in Chamberlaine.

83. Sir Th. More.
84. Sir Th. Wyat.
85. Unbekannte Dame. } Zweites Portrait.
86. Lord Vaux.
87. Earl of Surrey.

Nürnberg.

Burg. Gemäldegallerie.

Hans Holbein der Vater. Martyrthum des Apostels Johannes, der in Oel gesotten wird, und Matthäus, der enthauptet wird. B. I. S. 89. Vom Altar zu Kaisheim. Jedes H. 1,022. B. 0,73.

Sigmund Holbein. Maria mit dem Kinde und Engel. B. I. S. 184 f. Mit dem Namen bez. H. 0,57. B. 0,438.

Moritzkapelle. Gemäldegallerie.

Hans Holbein der Vater. Nr. 46, 47, 49, 50. Martyrien des Apostels Thomas, der beiden Jacobus und des Andreas. B. I. S. 89. Vom Altar zu Kaisheim. H. 1,022. B. 0,75.

Nr. 126. Maria mit dem Kinde und Engeln. Bez. 149[2]. Die letzte Ziffer undeutlich. B. I. S. 73. H. 0,424. B. 0,292.

(Hans Holbein der Jüngere). Zweifelhaft. Nr. 89. Bildniß eines Mannes. Bez. H. H. 1521. So verdorben, daß ein Urtheil nicht möglich ist. Aehnlich spricht sich Waagen aus, Kunstwerke und Künstler in Deutschland. I. S. 191.

Oxford.

Bodleian Library.

Hans Holbein der Jüngere. Handzeichnung. Pokal für die Königin Jane Seymour. Hauptblatt. Große, leicht colorirte Federz. B. II. S. 310 f. — Photographirt.

Paris.

Czartoryski, Fürst. Gemäldesammlung. Rue St. Louis en l'île.

Hans Holbein der Jüngere. Brustbild des Bürgermeisters Jacob Meyer zum Hasen, schwarz gekleidet, in Pelz und Mütze, zweidrittel lebensgroß. Mit moderner Inschrift „THOMAS MORVS HOLBEIN", und als Morus auch in Mechel's Werk gestochen, der es nach England verkauft hatte. Etwas älter wie auf dem Bilde von 1516 zu Basel. Sehr schön modellirt und sorgsam ausgeführt, besonders in Haaren und Augenbrauen. Grund jetzt dunkel, ursprünglich wohl grünlich-blau.

Mr. Ambroise Firmin Didot. Bibliothek und Kunstsammlung.*)

Hans Holbein der Jüngere. Handzeichnungen. [1]. Ein Mann liegt vor einer Gefängnißthüre und giebt einer Frau einen Brief. Zahlreiche Figuren rings, Männer und Frauen, Papst, Cardinal, Bischöfe, Ritter und Landsknechte. Der Vorgang findet unter einer Halle von großartiger Renaissancearchitektur statt, mit einer Treppe, die von herabschauenden Figuren belebt ist, und mit dem Blick in eine Landschaft. Getuschte Federz. Aus der um 1814 versteigerten Sammlung Andrassy in Wien.

[2]. Reichgekleidete Dame, Costümstudie, einer der Baseler Zeichnungen ähnlich, doch wohl auch Original.

---

*) In dieser ausgezeichneten Privatsammlung sind auch die Holzschnitte Holbeins, namentlich Büchertitel, auf das glänzendste vertreten. Von diesen beabsichtigt Herr Didot Copien zu veröffentlichen.

besten der Berliner Sammlung gleich, mit dem Namen Hanns Holbain maler Der alt und, wie es scheint, die Jahrzahl 1515, die aber nur in der Photographie sichtbar ist, bezeichnet. Also sicher mehr als zehn Jahre nach dem Bildniß auf der Paulusbasilika. Die Aehnlichkeit ist trotzdem eine vollkommene; beidemale langes Haar und lang herabwallender Bart, was an sich schon eine Seltenheit ist, und was wohl nur die Laune des Künstlers sich erlaubte, denn entweder trug man keinen Bart und langes Haar, nach der Mode des 15., oder kurzes Haar und Vollbart, nach dem Brauch des 16. Jahrhunderts. Ferner haben beide Köpfe keinen Bart auf der Oberlippe, was ebenfalls auffallend ist. Auf den ersten Blick scheinen die Nasen nicht ganz zu stimmen, das aber liegt nur an der Haltung beider Köpfe; auf dem früheren Porträt ist der Kopf geneigt und da scheint die Nase nicht so groß und kolbenförmig wie auf dem späteren Bildniß mit emporgerichtetem Antlitz. Vollkommen aber stimmt der liebenswürdige Ausdruck, der auf dem späteren nur noch poetischer und feiner ist.

Dies ist das Original zu dem gegenseitigen Stich bei Sandrart und auch die Inschrift, die dieser mittheilt, stimmt im Allgemeinen. Diplomatische Treue kann man ja von Sandrart nicht verlangen. Auch die von ihm citirte Angabe, daß die Zeichnung von dem jungen Holbein gemacht sei, findet sich darauf, aber auf der Rückseite und von späterer Hand. Die Jahrzahl konnte bereits Sandrart nicht lesen und giebt demnach nur diejenige auf dem Gegenstück, dem Bildniß des Sigmund Holbein, an. Dessen Original ist jetzt im Besitz von Mr. J. C. Robinson, London; vgl. Verz. der Werke. Die Stiche bei Sandrart sind sehr charakterlos und manierirt. Dem älteren Hans Holbein hat er einen Schnurrbart gegeben.

Eine Photographie dieses Kopfes befindet sich auf dem Kupferstichcabinet des Berliner Museums. S. Königliche Hoheit der Herzog von Aumale hatte die Gnade, nicht nur dem Verfasser selbst eine Photographie anfertigen zu lassen, sondern ihm auch auf seine Bitte ein zweites Exemplar für das Berliner Museum zu übergeben, um die reichste Sammlung Holbein'scher Silberstiftzeichnungen durch dies Blatt zu ergänzen.

Wir glaubten B. I. S. 160 verschiedene Bildnisse des Künstlers in Gemälden seines Sohnes nachweisen zu können, im Anschluß an den Stich bei Sandrart. Seit wir das Original kennen, ist uns dies zweifelhaft geworden. Auch diese Köpfe haben langen Bart und langes Haar, aber auch den Schnurrbart. Ein Profilkopf in der 3. Mappe der Berliner Silberstiftzeichnungen, offenbar ihr Modell, hat dagegen wieder keinen Schnurrbart, auch scheinen die Formen des Gesichts zu stimmen, nur die Nase scheint noch plumper, was in der Profilansicht liegen mag. Aber der Ausdruck ist völlig verschieden. Wir müssen diese Frage offen lassen.

Das angebliche Bildniß des alten Hans Holbein zu Hampton Court beseitigt, Vgl. Verz. d. Werke, III.

B. Hans Holbein der Jüngere.

I. Als kleiner Knabe, von der Hand seines Vaters, auf der Paulusbasilika zu Augsburg. B. I. S. 94.

II. Im Alter von vierzehn Jahren, mit Angabe des Namens, gemeinsam mit seinem Bruder Ambrosius, auf einer Silberstiftzeichnung im Museum zu Berlin. B. I. S. 114 f. 120. Die Jahrzahl scheint 1511 zu sein, ist aber nach des Verfassers Vermuthung 1509. Vgl. das Facsimile, Titelblatt von B. I. Dies wie die folgenden, von seiner eigenen Hand.

III. Als Jüngling, vielleicht Anfang der Zwanziger, bartlos, mit rothem Hut; Zeichnung im Baseler Museum. B. I. S. 286 (ebenda Holzschnitt).

IV. Als jüngerer Mann auf dem Holzschnitt mit den Wappen des Todes, Schlußblatt der Todesbilder; mit kurzem Vollbart, Degen, Hut und Mantel.

517. 518. Studien zu den Händen und zum Kopf (Gesicht zu dreivierteln auf Nr. 518) für Bildnisse des Erasmus. Vgl. B. II. S. 141. Silberstift, Rothstift und schwarze Kreide auf grundirtem Papier. Sammlung Peter Vischer in Basel, im Jahre 1852 erworben für 315 fr. 5 c. — (517 Ph. B.)

639. („Inconnus. — Ecole Allemande.") Mit Bestimmtheit für Holbein zu erklären. Brustbild eines jungen Weibes, von vorn, mit etwas gesenktem Kopf. Offenbar seine eigene Frau; vgl. die Notiz über die Madonna von Solothurn, nach der Vorrede. B. II. S. XIII. Am Saum ihres Kleides die Worte: ALS. IN. ERN. ALS. IN . . . („Alles in Ehren"). Silberstift, Rothstift und Tusche, auf grundirtem Papier. Sammlung Jabach. Ph. B.

In Mappen: [1] Aufriß einer bemalten Hausfassade, aus Holbeins früherer Baseler Zeit. Mit dem Giebel vier Geschosse; zwei Fenster Front. Ueberall Säulen zwischen den Fenstern der einzelnen Geschosse und jede freie Stelle mit reichem Renaissance-Ornament gefüllt. Hohe Eingangsthür. Zwei Säulen auf hohen Postamenten scheinen weit vorzuspringen, verkropftes Gebälk tragend; auf ihnen sitzen zwei Kindergenien, eine Guirlande haltend, und es spannt sich darüber ein Tonnengewölbe mit zwei runden Oeffnungen, durch welche zwei andere Genien sich niederbeugen, ein viergetheiltes, leeres Wappenschild mit einem Hahnenkopf als Helmzier haltend. Unter den breiten Fenstern mit Flachbogen-Schluß stets Relief-Felder mit figürlichen Compositionen, und zwar unter dem Fenster des Erdgeschosses zwei Windhunde, die sich um einen Knochen beißen*). Ueber diesem Fenster eine junge Frau, einer alten die Brust reichend, beide endigen in Pflanzengewinde, zwischen dem 2. und 3. Geschoß zwei Darstellungen von Mann und Weib, die mit einander kämpfen, einmal mit Schwert und Schild bewaffnet, das anderemal sich bei den Haaren zausend. Die Säulen am dritten Geschoß werden durch drei bärtige Kerle in Römischer Krieger-Tracht umschlungen. Im Giebel ein Medaillon mit dem Brustbild eines ritterlichen Fürsten. Groß Folio. Getuschte Federz., der Hintergrund der ornamentalen Compositionen ist durchgängig blau.

[2]. Triumph des Reichthums. Originalskizze der Stahlhofscompositjon. Die Verse, welche sich auf dem ausgeführten Bilde befanden, fehlen hier; an ihrer Stelle Wolken. Federz. mit Bister get., und mit weißen Lichtern. B. II. S. 220.

Mr. de la Rosière, Gemäldesammlung**).

Hans Holbein der Jüngere. Bildniß des Nicholas Poyns, Profil, halbe Figur, lebensgroß. 1535 (bez.) B. II. S. 241. Original zahlreicher Copien in England. H. 0,57; B. 0,455. Mit ovaler Steineinfassung.

---

*) Hierauf mochte Iselins Notiz von dem so lebendig gemalten Hund, daß die vorüberlaufenden Hunde ihn anbellten, gehen. Vgl. B. II. S. 303 und 390.

**) Ehemals im Besitz des Herrn Dr. O. Mündler. — Andere Gemälde, die in Pariser Privatsammlungen für Holbein gelten, sind soweit wir sie kennen nicht von ihm. Das Bildniß des Carandolet beim Grafen Duchatel ist ein Niederländisches Werk. In der Sammlung Pourtalès befand sich das Brustbild eines bartlosen Greises, das wir nach der Photographie und dem Holzschnitt in der Gazette des Beaux-Arts für eine Arbeit aus der Zeit von Holbeins erstem Aufenthalt in England gehalten hätten. Indeß bezweifelt ein Kenner wie O. Mündler, daß es von Holbein herrührt. Wo es sich jetzt befindet, ist uns unbekannt.

Parma.

Gemäldegallerie.

Hans Holbein der Jüngere. Porträt des Erasmus, klein. Nach Mündler echt und ausgezeichnet.

St. Petersburg.*)

Ermitage, Kaiserliche Gemäldegallerie.

Hans Holbein der Jüngere. Nr. 466. Bildniß eines Mannes, umgeben von einer reichen Renaissance-Umrahmung. An der Mütze ein aus G und E gebildeter Namenszug. Bez. Etatis sue XX, MDXVIII. Stimmt, nach Waagen, mit dem Porträt des Herbster, London, bei Mr. Baring, nahe überein. „Die Ausführung ist sehr fleißig, die Zeichnung aber minder fein als gewöhnlich." Ungefähr H. 0,44. B. 0,32.

Nr. 465. Bildniß des Erasmus. Wahrscheinlich gute alte Copie.

Leuchtenberg, Herzog von, Gemäldegallerie.

Hans Holbein der Jüngere. Nr. 116. Männliches Bildniß, irrig Thomas Morus genannt. Nach Waagen ein etwas hartes, für ihn mäßiges Bild aus seiner früheren Zeit. Ungefähr H. 0,51. B. 0,41.

Petworth.

Lord Leconfield, Gemäldegallerie.

Hans Holbein der Jüngere. [1]. Bildniß des Derich Bergk vom Stahlhofe, dreiviertel lebensgroß, von vorn, halbe Figur. 1536 (bez.) B. II. S. 213. H. 0,509. B. 0,407.

[2]. Wahrscheinlich Holbein. Bildniß eines Mannes mit Backenbart, schwarz gekleidet, mit Pelz. Grund dunkel, wohl ursprünglich grün. Die Hände in starker Verkürzung gesehen, ganz richtig in der Zeichnung, scheinen aber jetzt, weil etwas geputzt, zu kurz. Beide halten ein Papier mit der Schrift: 1537. Er... Assing. Trefflich, doch minder ausgeführt als gewöhnlich. H. 0,457. B. 0,329.

Prag.

Gemäldegallerie der Privatgesellschaft patriotischer Kunstfreunde.

Hans Holbein der Aeltere. 34. 43. Zwei Altarflügel, beiderseits bemalt. Heiligengestalten und legendarische Scenen. B. I. S. 106 f. Grau in grau.

Ragaz.

Schmitter-Hug, Herr J. B., Pfarr-Resignat. Gemäldesammlung.

Hans Holbein der Jüngere. Madonna mit den Maiglöckchen. B. I. S. 153. Holzschnitt ebenda, nach Photographie von G. Schauer, Berlin. Jugendwerk. Unter dem Einfluß eines Niederländischen Vorbildes. H. 0,45. B. 0,33.

Rotterdam.

Museum, Handzeichnungen.

Hans Holbein der Jüngere. 2 Blatt: Bildnisse eines Mannes und einer Frau. Silberstift.**)

*) Nach Waagen, die Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Ermitage zu St. Petersburg u. s. w. München, 1864.

**) Nach W. Bürger. Musées de la Hollande. II.

Schleißheim.

Gemäldegallerie, Königlich Bairische.

Hans Holbein der Aeltere. Drei Tafeln mit Apostelmartyrien. Angeblich vom Altar von Kaisheim. 1211. Philippus; 1222. Bartholomäus; 1230. Petrus. B. I. S. 89.

Sion House.

Northumberland, Herzog von, Gemäldegallerie.

Hans Holbein der Jüngere. [1]. Bildniß des Sir Edward Seymour, später Herzogs von Sommerset. Brustbild; klein. B. II. S. 289. Blauer Grund. Das Bild hat etwas gelitten. H. 0,214. B. 0,178.

[2]. Bildniß des Prinzen von Wales, ganze Figur, lebensgroß. Stark geputzt; unten stehen die Verse Morysin's, wie auf dem Bilde in Hannover. B. II. S. 334 f. H. 1,298. B. 0,736.

Solothurn.

Zetter, Herr F., Gemäldesammlung.

Hans Holbein der Jüngere. Die Jungfrau von Solothurn. Thronende Madonna, das segnende Kind im Schoß haltend, zu ihrer Rechten St. Martinus, der Bischof, einem Bettler Almosen spendend, zu ihrer Linken St. Ursus in Rüstung. Bez. H. H. 1522. Einfache Architektur. Hauptwerk. Vgl. den Nachtrag hierüber, nach der Vorrede des II. Bandes, S. VII. 1867 von Herrn Eigner in Augsburg hergestellt. H. 1,41. B. 1,2.

Stuttgart.

Sammlung Württembergischer Alterthümer.

Hans Holbein dem Jüngeren zugeschrieben, aber sicher nicht von ihm, sondern wohl von Amberger. Bildniß der Afra Rehm, wie im Augsburger Maximiliansmuseum, doch nicht ihr Gatte Mörz, sondern ein andrer bärtiger Mann, der eine Nelke hält, bildet das Seitenstück. Bez. 1533. Inschriften verstümmelt. Haßler'sche Sammlung.

Auch in der Kgl. Gemäldegallerie ist der Name Holbein nur mit Unrecht an untergeordnete Bilder verschwendet.

Thirlestaine House bei Cheltenham. Lord Northwick.

Hans Holbein der Jüngere. (Nach Waagen, Treasures. III., S. 210). Bildniß des John Fischer, Bischof von Rochester, den Cardinalshut haltend (den er aber erst im Gefängniß erhielt; dies könnte Zweifel, mindestens gegen die Persönlichkeit erregen.)

Tittenhanger, (Hertfordshire).

Caledon, Conntеß of, Gemäldesammlung.

Hans Holbein der Jüngere. Bildniß Cromwell's, halbe Figur. B. II. S. 239 f. Oben eine große Inschrift auf weißem Grunde, dem Inhalt nach wahrscheinlich später:

ET. BONVS. Et. PRVDENS. CHRISTI. REGISQVE MINISTER.
CONSTANS. VIR. PROMPTVS. PECTORE. FRONTE. MANV.
VIX. IN. AMICITIA. TALIS. VIX. NASCITVR. HEROS.
PLVS. PATRIE. FIDVS. PLVS. PIETATIS. AMANS.

Gestochen von Hollar. (P. 1386). H. 0,762. B. 0,61. (National-Porträt-Ausstellung 1866. Nr. 126).

Turin.

Gemäldegallerie, Königliche.

Hans Holbein der Jüngere. Bildniß des Erasmus, Gesicht zu dreivierteln, die Hände auf dem offnen Buch. Stich von Ferreri im Gallerieweck. B. II. S. 143. H. 0,23. B. 0,13. Nach Waagen und Mündler echt und fein.

Twickenham.

Orleans House, Sammlung des Herzogs von Aumale.

Hans Holbein der Jüngere. Bildniß seines Vaters. Bezeichnet:

1515

Hanns
Holbain Der alt
maler

Die Jahrzahl ist auf dem Original nicht lesbar, wohl aber in der Photographie, die auch zeigt, daß der Name Holbein zuerst schon in eine Reihe mit dem Vornamen geschrieben war. — Gestochen, gegenseitig, in Sandrart's Deutscher Akademie. Rückseite: Kopfstudien u. s. w., sowie die Bemerkung: Holbein Junior fecit, in einer etwas spätern Schrift — Ehemals in Sandrart's Besitz. Erworben mit der Sammlung Reiset. Vgl. Verz. d. W. IV: „Die Bildnisse der beiden Hans Holbein." S. 476.

Weimar.

Kunstsammlung, Großherzogliche.

Hans Holbein der Jüngere. Drei Silberstiftzeichnungen: Bildnisse von Mönchen in St. Ulrich zu Augsburg. B. I. S. 136, 137. (Der Verfasser, der die Blätter nicht gesehen hat, dankt Herrn Dr. von Zahn in Leipzig ausführliche Mittheilungen).

Wien.

Albertina, Kupferstich- und Handzeichnungscabinet des Erzherzogs Albrecht.

Bruno Holbein. (Diesem Künstler vielleicht ebenso wie die Handzeichnung in Bernburg zuzuschreiben. Ganz in der Art Hans Holbeins des Jüngeren). Deutsche Handzeichnungen vol. IV. Nr. 255. Herrlicher Kopf und Brustbild eines Bischofs nebst Bischofsstab. Getuschte Federzeichnung, auf röthlichem Papier. Die Bezeichnung 1515 BH ist in Tinte aufgesetzt.

Hans Holbein der Jüngere. [1]. Italienische Schule, vol. II. „Lorenzo di Credi" genannt, von Rumohr (zur Geschichte und Theorie der Formschneidekunst, p. 129) und von Waagen (Kunstdenkmäler in Wien, II. p. 134) für Holbein erkannt. Hübscher jugendlicher Kopf. Silberstift.

[2]. Deutsche Handzeichnungen. vol. III. Nr. 241. (Genannt „Pencz"; zuerst von Waagen für Holbein erkannt). Mahl von Landsknechten. B. I. S. 253. Aquar. Federz. Folio. Copien davon in Berlin und bei Herrn Ambr. Firmin Didot, Paris.

[3]. Vol. IV. Nr. 256. Männlicher Profilkopf, bartlos, mit Kappe. Silberstift, leicht getuscht. Rückseite: Hände; eine darunter, eine Frucht haltend, ist Studie zum Madonnenbilde in Ragaz. B. I. S. 154.

[4]. Kampf von Landsknechten. B. I. S. 253. Sehr breit. Federzeichnung. Hauptblatt. In der Sammlung von Lithographien aus der Albertina, gez. von J. Pilizotti.

Eine größere Anzahl von Bildnißstudien auf grundirtem Papier nicht von Holbein, sondern unverkennbar von François Clouet. Auch einige Aquarellbildnisse, klein und rund, sind für Holbein zu schwach. (So urtheilt auch Waagen. K. in Wien, II. p. 163. — Unter Tizian liegen zwei sehr schöne Copien nach der Offenburgin und nach Holbeins Frau mit den Kindern im Baseler Museum, in farbigen Stiften, wohl Arbeiten eines Italieners aus dem Ende des 16. Jahrhunderts.

Ambraser Sammlung.

Hans Holbein der Jüngere. Zwei kleine Rundbilder: ein Engländer mit seiner Frau. 1534 (bez.) B. II. S. 237 f. Jedes ungefähr 0,12 Durchmesser.

Belvedere. Kaiserliche Gemäldegallerie.

Hans Holbein der Jüngere*). Zweites Stockwerk. Altdeutsche und niederländische Schulen. Zimmer I. Nr. 27. Bildniß einer jungen Frau. Von uns irrig für eine Arbeit aus Deutscher Zeit gehalten. B. I. S. 353. Entschieden erst in England gemalt. H. 0,211. B. 0,171.

61. Bildniß der Königin Jane Seymour. B. II. S. 284 ff. Halbe Figur, schwach lebensgroß. War schon 1720 in der Kaiserl. Stallburg. Früher in Amsterdam (nach Mander). H. 0,632. B. 0,459.

62. Bildniß des Dr. John Chamber. B. II. S. 352. Schwach lebensgroß, halbe Figur. Bez. ÆTATIS. SVE. 88. Der Name ist auf die Rückseite geschrieben. Gestochen von W. Hollar. H. 0,632. B. 0,459.

83. Bildniß des Deryck Tybis, Deutschen Kaufmanns zu London. Halbe Figur, halb lebensgroß. B. II. S. 212 f. 1533 (bez.) H. 0,459. B. 0,342.

85. Bildniß eines jungen Mannes, offenbar bürgerlichen Standes, mit Buch und Handschuhen, eine runde Mütze mit kleiner Krämpe auf dem Haupte. Halbe Figur, halb lebensgroß. Bez. ANNO. DNI. 1541. ETATIS SVÆ 28. H. 0,474. B. 0,342.

Dröchsler, Baron von, K. K. Hofrath. Sammlung von Handzeichnungen.

Hans Holbein der Jüngere. (1—6). Sechs Silberstiftzeichnungen aus früherer Zeit, auf grundirtem Papier. [1]. Junges Mädchen mit aufgelösten Haaren; kleiner männlicher Kopf. — [2]. Aeltere Bürgersfrau. — [3]. Vier weibliche Köpfe und zwei Handstudien; Rückseite ein kleiner bärtiger Kopf, angefangen. — [4]. Zwei weibliche Köpfe und ein dritter schlafender Kopf. — [5 u. 6]. Zwei Blätter mit allerlei Köpfen. Vgl. B. I. S. 143.

[7]. Bildniß eines wohlbeleibten Mannes mit rothem Hut. Zeichnung in farbigen Stiften, fast lebensgroß. Meisterhaft. Baseler Zeit.

Gsell, Herr, Gemäldesammlung. Schmöllerlgasse 3, Wieden.

Hans Holbein der Jüngere. Bildniß eines jungen Mannes, 1533 (bez.). Brustbild, klein, in einem Rund. Jäger'sche Sammlung.

Bildniß des Erasmus, kleines Rund. Recht gut, doch wohl nur eine alte Copie.

*) Daß die Namen Ambrosius und Sigmund Holbein nur durch Mechel'sche Taufe vorkommen, sahen wir B. I. S. 185. 189.

Lanckeronski, Casimir, Graf, Gemäldesammlung.*).

Hans Holbein der Jüngere. [1]. Bildniß eines bärtigen Mannes im Pelz. Architektonische Umrahmung. Halbe Figur, kaum halb lebensgroß, 1513 (bez.) B. I. S. 155.

[2]. Bildniß einer jungen Dame, aus Englischer Zeit. Das Gesicht hat durch Putzen gelitten. Brustbild, kaum halb lebensgroß. B. II. S. 287.

Schönborn, Graf, Gemäldesammlung.

Hans Holbein der Jüngere. Bildniß eines schwarzgekleideten bartlosen Jünglings. Halblebensgroß. Mit Holbeins Monogramm und 1532 bezeichnet. B. II. S. 230 f. Ungefähr H. 0,41. B. 0,32.

Wilton House (bei Salisbury, Wiltshire, Landsitz des Earl of Pembroke.)

Hans Holbein der Jüngere. Zeichnung: Kopf des Sir Thomas Cromwell. Spätere Inschrift: LORD CROMWELL HOLBEIN. Stiftzeichnung mit Farbenandeutung auf röthlich grundirtem Papier. B. II. S. 170. 238.

Von den Gemälden rührt keins wirklich von Holbein her, auch nicht das irrig „Thomas More's Vater" genannte Porträt. Ueber die angeblich Holbein'sche Architektur B. II. S. 312.

Windsor Castle.

Sammlungen der Königin von England.

Hans Holbein der Jüngere. A. Gemälde.

[1]. Bildniß des Sir Henry Guildford; halbe Figur, lebensgroß, 1527 (bez). B. II. S. 182. National-Portr.-Ausst. 1866. Nr. 149. Phot. unter den „Gems" der Manchester-Ausstellung. H. 0,814. B. 0,66.

[2]. Bildniß des Goldschmieds Hans von Antwerpen. B. II. S. 207 f. Halbe Figur, dreiviertel lebensgroß. 1512 (bez). Etwas schmutzig und dunkel, aber wohlerhalten. Sammlung Karls I. H. 0,595. B. 0,453.

[3]. Bildniß des Derich Born. 1533 (bez.) B. II. S. 209. Vgl. München. Sammlung Karls I. H. 0,59. B. 0,44.

[4]. Bildniß des Thomas Howard, 3. Herzogs von Norfolk. Halbe Figur. Gestochen von Vorsterman. Vgl. Arundel. Wenn auch vielleicht nicht das eigentliche Original, so doch vom Meister selbst wiederholt. Nat.-Portr.-Ausst. Nr. 165. B. II. S. 345. H. 0,762. B. 0,559.

Die übrigen Holbein zugeschriebenen Bildnisse nicht von ihm, das des Bischofs Stokesley z. B. Niederländische Arbeit.

B. Bibliothek.

Miniaturen. [1. 2]. Bildnisse von Henry und Charles Brandon, den Söhnen des Herzogs von Suffolk, 1535 und 1541 bez. Auf Kartenblättern. B. II. S. 247 f. Gestochen in Chamberlaine, Imitations of orig. drawings by Hans Holbein.

[3]. Lady Audley. B. II. S. 248. Zeichnung dazu in der Windsorsammlung.

[4]. Königin Katharina Howard. Sammlungen von Dr. Meade und Walpole. B. II. S. 347.

*) In der Gallerie Liechtenstein trägt kein Gemälde mit Recht den Namen Holbein.

Handzeichnung unter Glas: Salomo und die Königin von Saba. Gestochen von W. Hollar. B. II. S. 229. Tusche und Silberstift.

Bildniß-Zeichnungen. Stiftzeichnungen, z. Th. mit Farbenandeutungen und stärkern Umrissen, die mit der Pinselspitze nachgezogen sind, theils auf grundirtem, theils auf ungrundirtem Papier. Ueber die Geschichte der Sammlung B. II. S. 169 f.

Publicirt von Chamberlaine, Imitations of Original Drawings by Hans Holbein u. s. w. London, 1792. Stiche von Bartalozzi. Nur fünf Blatt, Bilder von bereits vorkommenden Persönlichkeiten, fehlen. Dagegen sind beigegeben die beiden Miniaturbilder der Brandons und zwei für Holbein und seine Frau ausgegebene Aquarelle, die weder diese vorstellen, noch auch von Holbein herrühren, der auch das aus H und B gebildete Monogramm, welches hier vorkommt, nicht geführt hat. Sie gehörten nicht ursprünglich zur Sammlung, sondern wurden der Königin Karoline durch Sir Robert Walpole verehrt. — Die kleinere Ausgabe dieses Werkes, London 1812, ist sehr ungenügend. Die Mehrzahl der Blätter ist jetzt photographisch publicirt.

Die Reihenfolge, in welcher wir die Blätter aufzählen ist diejenige, in welcher das Exemplar des nicht paginirten Chamberlaine'schen Werkes im British Museum, das wir unsern Notizen zu Grunde legen, gebunden ist. Die nicht publicirten Blätter folgen.

1. „Colet." Starb 1519; falsche Benennung. Bildniß eines Geistlichen. Kleines Brustbild.
2. Sir Henry Guildford. B. II. S. 182.
3. Erzbischof Warham, B. II. S. 180.
4. Sir John More, der Vater. Zum Familienbilde. B. II. S. 192.
5. Sir Th. More. B. II. S. 175. Vgl. Nr. 83.
6. Bischof Fisher von Rochester. B. II. S. 181.
7. „Anne Bollein Queen"; falsche Benennung. Herabhängende Unterlippe, starkes Kinn, Wappen auf der Rückseite.
8. Herzogin von Richmond. B. II. S. 267.
9. Jane Seymour. B. II. S. 284.
10. „Ormond". Also angeblich der Earl of Ormond, Anna Boleyn's Vater. Der Dargestellte ist für diesen offenbar zu jung; wohl falsche Benennung.
11. Sir Th. Wyat. Vgl. Nr. 84. B. II. S. 234.
12. „Queen Cath. Howard". Falsche Benennung. Vgl. B. II. S. 347.
13. Earl of Southampton. B. II. S. 289.
14. „S. G. Carow Knight." Sir George Carew, ältester der drei kriegerischen Söhne des William C., zeichnete sich zu Land und zur See aus. Sank mit seinem Schiff 1545.
15. Sir Thomas Strange. B. II. S. 289.
16. Henry Howard Earl of Surrey. Irrthümlich als „Thomas Earl of Surrey" bezeichnet. B. II. S. 346.
17. Lady Surrey. B. II. S. 346.
18. Sir Thomas Elyot. B. II. S. 187.
19. Lady Elyot. B. II. S. 187.
   (20 und 21 bilden bei Chamberlaine die Miniaturbilder der beiden Brandons).
22. Sir Thomas Wentworth. B. II. S. 289.
23. Der Prinz von Wales. Studie zum Bilde in Hannover. B. II. S. 335.
24. Derselbe, einige Jahre später. B. II. S. 335.
25. „Edward VI." Keinesfalls dieser, sondern ein ganz anderer, 10—12 Jahr alter Knabe. B. II. S. 335.
26. „J. Russell Ld. Privy Seale with one Eye." B. II. S. 289.
27. 28. Lord Vaux und Lady Vaux. B. II. S. 287.
29. „Ann of Cleve". Eine etwas kleinere, an den Umrissen ausgeschnittene, nicht ursprünglich zur

Sammlung gehörende Zeichnung. Sammlung des Dr. Meade; ging in die des Mr. Chetwynd über und ward von seinem Testamentsvollstrecker, Mr. Benjamin Way, der königlichen Sammlung überreicht. Die Aehnlichkeit der jungen Dame im Hut mit Anna von Cleve ist vorhanden, doch nicht ganz überzeugend, so daß Mr. Wornum's Annahme (S. 413), es sei vielleicht Anna's Schwester Amalie, die Holbein, nach Wottons Bericht, gezeichnet hatte, viel für sich hat.

30. „Gage." D. h. Sir John Gage, der 1557, 77 Jahr alt, starb, erst Captain of Calais, später Mitglied des Raths u. s. w.
31. Sir John Godsalve († 1557). B. II. S. 189.
32. Sir Nicholas Poyns, der Vater. B. II. S. 241.
33. Sir Rich. Poyns, der Sohn. B. I. S. 241.
34. Sir Philipp Hobbie. B. II. S. 290.
35. John Poyns. B. II. S. 240.
36. Brook Lord Cobham. B. II. S. 348.
37. „The Lady Mary after Queen." Kaum deutlich zu erkennen, ob es wirklich ihr Gesicht ist. Wenig ausgeführt. Der Stich ganz untreu.
38. Marchioneß of Dorset. B. II. S. 286.
39. Th. Parrie. B. II. S. 290.
40. Nicolaus Bourbon. B. II. S. 243.
41. Lady Heneghaм. B. II. S. 286.
42. „Phil. Melanchton." Irrige Bezeichnung. Ganz anderes Gesicht; junger Mann gelehrten oder geistlichen Standes. Fast Profil.
43. 44. Sir Richard Rich, Lady Rich. B. II. S. 288.
45. William Par Marquis of Northampton. B. II. S. 347.
46. Henry Howard Earl of Surrey. B. II. S. 346.
47. Edward Stanley Earl of Derby. B. II. S. 289.
48. Herzogin von Suffolk. B. II. S. 248.
49. Sir Richard Southwell. B. II. S. 288.
50. Edward Clinton. B. II. S. 290.
51. Francis Russel. B. II. S. 289.
52. Lady Hobby. } B. II. S. 286.
53. Lady Lister. } B. II. S. 286.
54. Lady Ratcliffe. } B. II. S. 286.
55. Reskymer. B. II. S. 242.
56. Lady Parker. B. II. S. 286.
57. Charles Wingfield. B. II. S. 290.
58. Lady Audley. B. II. S. 248.
59. William Sherington. B. II. S. 290.
60. John More der Sohn. } B. II. S. 192, zum Familienbilde.
61. „The Lady Barkly". Falsche Benennung. Elisabeth Dancy, Tochter Th. More's. } B. II. S. 192, zum Familienbilde.
62. Lady Meutas. B. II. S. 286.
63. Lady Borow.
64. S. George. B. S. 242.
65. Lady Butts. II. S. 352.
66. Sir Gawin Carew. Vierter Sohn von Sir Edmund C. Lebt als Landedelmann und taucht am Hofe von Elisabeth auf. Das ausgeführte Bild soll sich, nach Lodge, in der Sammlung des Lord de Clifford zu King's Weston bei Bristol befinden.
67. Lady Monteagle. B. II. S. 286.
68. „Mother Jack." Falsche Benennung. Margarethe Clement, vom More'schen Familienbilde. B. II. S. 192.
69. Mrs. Souch.
70—74. Anonyme Männerbildnisse, darunter die Skizze zu dem Gemälde in Basel, Nr. 36.
75—82. Damenbildnisse.

Nicht in Chamberlaine.

83. Sir Th. More. } Zweites Portrait.
84. Sir Th. Wyat. } Zweites Portrait.
85. Unbekannte Dame. } Zweites Portrait.
86. Lord Vaux. } Zweites Portrait.
87. Earl of Surrey. } Zweites Portrait.

Woburn Abbey.

Herzog von Bedford. Gemäldegallerie*).

Hans Holbein der Jüngere. [1]. Bildniß des Sir John Russel. B. II. S. 289.

[2]. Wahrscheinlich Copie? Königin Jane Seymour. Wie in Wien. B. II. S. 284. Anmerkung.

Zürich.

Stadtbibliothek.

Hans Holbein der Jüngere. Sehr zweifelhaft. Bildniß des Felix Frey. Ganz verdorben. Nach alter Ueberlieferung von Holbein. Der Zustand erlaubt kein Urtheil. B. II. S. 215.

Anm. Bei Beschreibung des Tisches, welcher sich früher ebendort auf der Stadtbibliothek befand, jetzt aber verschollen ist, haben wir nur Patins Notiz, nicht die ausführlichere Sandrarts mitgetheilt, die Holbeins Urheberschaft des bezeichneten Werkes unzweifelhaft macht und beweist, daß der B. I. S. 215 angeführte Tisch in Berlin nicht derselbe sein kann.

„Insonderheit ist beschau=würdig ein großer Tisch, gantz übermahlt durch unsern Hanns Holbein den Jüngern: da er kunstreich in Oelfarbe colorirt verstellet, den also genannten Sanct Niemand, gefangen, gantz traurig, sein Mund ist mit einem großen Schloß versperrt, sitzend auf einem zerbrochnen alten Zuber, um ihn herum ligen zerrissene alte Bücher, irdine und metalline Geschirre, gläserne Pfannen, Schüsseln, und sonst allerley Hausraht, aber alles zerbrochen und verderbt. Ein offener Brieff hierbey, worauf Holbeins Name geschrieben, ist dermassen natürlich vorgestellt, daß ihrer Viele sich daran vergreiffen, indem sie ihn für natürlich gehalten und in die Hand nehmen wollen. Das Ubrige dieses Tisches ist mit allerley Jagten und Laubwerk beziert." (Teutsche Akademie. B. II. S. 80, Zürich).

IV. Die Bildnisse der beiden Hans Holbein.

A. Hans Holbein der Aeltere.

I. Von seiner eigenen Hand gemalt auf der Basilika des heil. Paulus in der Augsburger Gallerie, stehend, in langem, einfachem Oberkleide, mit seinen beiden jüngsten Söhnen. Vgl. B. I. S. 94 f. Ebenda Abbildung. Die Umrisse der Gruppe für diesen Holzschnitt sind aus dem Stich in E. Försters Denkmälern entlehnt, den Köpfen selbst aber liegen Durchzeichnungen des Originals zu Grunde, welche der Verfasser Herrn A. Sesar in Augsburg dankt; sie sind weit treuer als der Stich bei Förster. — Der ganze Charakter der Gruppe ist ein solcher, daß man auch ohne weitere Ueberlieferung sich veranlaßt fühlen würde, hier entweder den Stifter oder den Meister des Werks zu vermuthen. Die erste Möglichkeit wird dadurch beseitigt, daß wir wissen, das Bild ist durch eine Nonne, Veronika Welser, gestiftet worden. Die zweite Möglichkeit wird Gewißheit 1) durch die Aehnlichkeit des jüngsten Knaben mit dem Bildnisse des vierzehnjährigen Hans Holbein zu Berlin, 2) durch die Aehnlichkeit des Mannes mit dem folgenden Porträt seines Vaters:

II. Bildniß Hans Holbeins des Aelteren von der Hand seines Sohnes, im Besitz des Herzogs von Aumale, Orleans House, zu Twickenham, nahe bei London. Vgl. B. II. S. 331 und Verz. d. Werke. S. 471. Eine Silberstiftzeichnung, den

*) Vom Verfasser nicht besucht. Nach Waagen.

besten der Berliner Sammlung gleich, mit dem Namen Hanns Holbain maler Der alt und, wie es scheint, die Jahrzahl 1515, die aber nur in der Photographie sichtbar ist, bezeichnet. Also sicher mehr als zehn Jahre nach dem Bildniß auf der Paulusbasilika. Die Aehnlichkeit ist trotzdem eine vollkommene; beidemale langes Haar und lang herabwallender Bart, was an sich schon eine Seltenheit ist, und was wohl nur die Laune des Künstlers sich erlaubte, denn entweder trug man keinen Bart und langes Haar, nach der Mode des 15., oder kurzes Haar und Vollbart, nach dem Brauch des 16. Jahrhunderts. Ferner haben beide Köpfe keinen Bart auf der Oberlippe, was ebenfalls auffallend ist. Auf den ersten Blick scheinen die Nasen nicht ganz zu stimmen, das aber liegt nur an der Haltung beider Köpfe; auf dem früheren Porträt ist der Kopf geneigt und da scheint die Nase nicht so groß und kolbenförmig wie auf dem späteren Bildniß mit emporgerichtetem Antlitz. Vollkommen aber stimmt der liebenswürdige Ausdruck, der auf dem späteren nur noch poetischer und feiner ist.

Dies ist das Original zu dem gegenseitigen Stich bei Sandrart und auch die Inschrift, die dieser mittheilt, stimmt im Allgemeinen. Diplomatische Treue kann man ja von Sandrart nicht verlangen. Auch die von ihm citirte Angabe, daß die Zeichnung von dem jungen Holbein gemacht sei, findet sich darauf, aber auf der Rückseite und von späterer Hand. Die Jahrzahl konnte bereits Sandrart nicht lesen nnd giebt demnach nur diejenige auf dem Gegenstück, dem Bildniß des Sigmund Holbein, an. Dessen Original ist jetzt im Besitz von Mr. J. C. Robinson, London; vgl. Verz. der Werke. Die Stiche bei Sandrart sind sehr charakterlos und manierirt. Dem älteren Hans Holbein hat er einen Schnurrbart gegeben.

Eine Photographie dieses Kopfes befindet sich auf dem Kupferstichcabinet des Berliner Museums. S. Königliche Hoheit der Herzog von Aumale hatte die Gnade, nicht nur dem Verfasser selbst eine Photographie anfertigen zu lassen, sondern ihm auch auf seine Bitte ein zweites Exemplar für das Berliner Museum zu übergeben, um die reichste Sammlung Holbein'scher Silberstiftzeichnungen durch dies Blatt zu ergänzen.

Wir glaubten B. I. S. 160 verschiedene Bildnisse des Künstlers in Gemälden seines Sohnes nachweisen zu können, im Anschluß an den Stich bei Sandrart. Seit wir das Original kennen, ist uns dies zweifelhaft geworden. Auch diese Köpfe haben langen Bart und langes Haar, aber auch den Schnurrbart. Ein Profilkopf in der 3. Mappe der Berliner Silberstiftzeichnungen, offenbar ihr Modell, hat dagegen wieder keinen Schnurrbart, auch scheinen die Formen des Gesichts zu stimmen, nur die Nase scheint noch plumper, was in der Profilansicht liegen mag. Aber der Ausdruck ist völlig verschieden. Wir müssen diese Frage offen lassen.

Das angebliche Bildniß des alten Hans Holbein zu Hampton Court beseitigt, Vgl. Verz. d. Werke, III.

B. Hans Holbein der Jüngere.

I. Als kleiner Knabe, von der Hand seines Vaters, auf der Paulusbasilika zu Augsburg. B. I. S. 94.

II. Im Alter von vierzehn Jahren, mit Angabe des Namens, gemeinsam mit seinem Bruder Ambrosius, auf einer Silberstiftzeichnung im Museum zu Berlin. B. I. S. 114 f. 120. Die Jahrzahl scheint 1511 zu sein, ist aber nach des Verfassers Vermuthung 1509. Vgl. das Facsimile, Titelblatt von B. I. Dies wie die folgenden, von seiner eigenen Hand.

III. Als Jüngling, vielleicht Anfang der Zwanziger, bartlos, mit rothem Hut; Zeichnung im Baseler Museum. B. I. S. 286 (ebenda Holzschnitt).

IV. Als jüngerer Mann auf dem Holzschnitt mit den Wappen des Todes, Schlußblatt der Todesbilder; mit kurzem Vollbart, Degen, Hut und Mantel.

Vgl. B. II. S. 125 und Beilagen S. 392, unten. (Auch Remigius Fesch hielt schon diese Gestalt für den Maler selbst).

V. Aus seinem letzten Lebensjahr. Vgl. B. II. S. 356.

A. Zeichnung, groß, den gemalten Bildnissen zu Grunde liegend, zu Florenz. Vgl. Verz. d. Werke. III. Nur der Kopf ist Original, alles Uebrige, auch die Altersangabe, spätere Zuthat. Gestochen von R. Billiy. — (Hiernach scheint auch der Stock'sche Stich, sehr grob im Ausdruck, gemacht zu sein).

B. Ausgeführte Gemälde nach dieser Zeichnung. Jetzt läßt sich kein sicheres Original nachweisen. Zur Zeit van Mander's existirten aber zwei Exemplare, denn er sagt, als er von Holbein'schen Arbeiten zu Amsterdam spricht: „Bei dem Kunstliebhaber Jacques Razet sah ich das Porträt von Holbein, durch ihn selbst in ein kleines Rund sehr nett und sauber in Miniatur gemalt und bei dem Kunstliebhaber Bartholomäus Ferreris ein zweites, etwa einen Handteller groß, vortrefflich in den Fleischtönen, artig und sauber behandelt." Sandrart, der etwa 1639—1645 in Amsterdam war[1]), schenkte dem dortigen Kunstsammler Le Blon ein sehr kunstvoll in ein kleines Rund gemaltes Bildniß des Meisters, das mochte eins der beiden vorigen sein. Im Jahre 1647 wurde ein solches von Hollar[2]) nach einem Original in der Arundelsammlung radirt, das wohl auch eins der von Mander genannten Porträte war. Wahrscheinlich ebenfalls nach dem Bilde bei Arundel, aus dessen Sammlung er auch sonst Gemälde gestochen, und älter als Hollars Arbeit, ist Vorsterman's Stich. Notizen Walpole's lehren, daß jenes Bild der Arundel-Sammlung in Oel gemalt und 1543 datirt war, ferner, daß hier der Maler den Stift in der Rechten hielt[3]). Daher müssen beide Stiche, welche gleiche Richtung, gegen rechts (vom Beschauer), haben, gegenseitig sein, denn bei Vorsterman hält Holbein den Stift in der Linken. Hollar ließ die zeichnende Hand lieber ganz fort.

Es kommen mehrere Gemälde, sämmtlich unbedeutend und anscheinend spätern Ursprungs, vor, welche die Richtung der Stiche zeigen, theils die Inschrift der Hollar'schen Radirung, theils eine ähnliche tragen, oder auch gar nicht bezeichnet sind. Diese sind offenbar nur nach den Stichen copirt. In dem ganz kleinen Miniaturbilde indessen, welches der Herzog von Buccleuch besitzt, und in welchem der Maler, nach links blickend, mit der rechten Hand zeichnet, dürfen wir wohl sicher eine Copie des Originals sehen, mag es auch nach übereinstimmendem Urtheil der Kundigen nicht gut genug für Holbein selbst sein[4]). Dibdin, Aedes Althorpianae I. p. 257, nennt als in Althorp, dem Landsitz des Earl of Spencer,

---

[1]) Fechner, im Archiv für die zeichnenden Künste. XII. S. 210.

[2]) Parthey Nr. 1418.

[3]) Ausgabe von Wornum S. 93: In the Arundelian collection (says Richard Symons) was a head of Holbein, in oil, by himself, most sweet, dated 1543. — P. 14: There is a tradition that he painted with his left hand, like the Roman knight, Turpilius, but this is contradicted by one of his own portraits that was in the Arundelian collection, and came to Lord Stafford, in which he holds his pencil in the right hand. Wäre Vorsterman's Stich nicht jünger als Mander's Buch, so wäre anzunehmen, Mander habe von dorther seine Angabe geschöpft, daß Holbein mit der linken Hand gemalt habe. — Vielleicht hat ihm der Umstand, daß in der Mehrzahl aller Holbein'schen Gemälde das Licht von rechts her einfällt, zu dieser Behauptung Anlaß gegeben.

[4]) Der Verfasser hat es nicht gesehen und stützt sich auf Wornums Angabe (p. 82) und auf briefliche Mittheilung von Mr. Scharf.

befindlich, ein eignes Bildniß Holbeins „ein Kopf in einem ganz kleinen Rund, prächtig ausgeführt.“ Sollte dies das Original sein? Bezeichnung ist nicht angegeben. Waagen erwähnt ein solches Bild nicht.

Andere Stiche sind meist nur nach den obengenannten beiden Stichen copirt. Dem in der Baseler Ausgabe des Lobs der Narrheit von 1676 liegt ein ganz untergeordnetes Gemälde aus dem Museum Fesch, jetzt unter dem Ausschuß der Baseler Sammlung, zu Grunde, das nur eine Copie des Hollar'schen Stiches ist. Vgl. B. II. S. 392. Eandem habet pin. u. s. w.

Noch ein Wort über das Verhältniß dieses Bildes zur Frage nach **Holbeins Geburtsjahr**: Die auf dem Hollar'schen Stich sichtbare Bezeichnung würde sehr in das Gewicht fallen, wenn sich feststellen ließe, daß sie auch auf dem Original gestanden und das dies für Manders Angabe des Geburtsjahrs die Quelle gewesen. Aber in diesem Falle sollte man glauben, daß Mander sich nicht so unsicher über diesen Punkt ausgesprochen haben würde („vor zo verre ik hab konnen naspeuren, in den jare 1498“ u. s. w.) Auch erwähnt er zwei Originalexemplare, die er selbst gesehen, giebt aber keine Bezeichnung derselben an. Dasselbe gilt von Sandrart, der ein solches sogar selbst besaß und verschenkte. Hätte er auf diesem Jahrzahl und Altersangabe zugleich gehabt, so würde er nicht in noch ungewisserer Wendung über das Geburtsjahr gesprochen und in dieser Frage sich ausdrücklich blos auf Mander berufen haben. Walpole's Notiz über das Bild der Arundel-Sammlung spricht nur von der Jahrzahl 1543.

Vorsterman's Stich würde auch nur auf die Bezeichnung durch die Jahrzahl schließen lassen, denn nur am äußeren Rande enthält er die Umschrift: „IOANNES HOLBEINVS PICTOR REGIS MAGNÆ BRITANNIÆ SVI CÆCVLI CELEBERRIMVS ANNO 1543 ÆTAT: 45.“ Danach ist man nicht berechtigt, irgend jemand Andern als V. selbst als Gewährsmann für die Altersangabe anzusehen, der wahrscheinlich mittheilte, was er durch Manders Buch wußte und was durch dieses die allgemeine Ansicht in seinen Tagen war. Dann mag Hollar nichts Anderes gethan haben, als daß er die Inschrift, die bei seinem Vorgänger am Rande stand, in das Bild selbst übertrug. Von diplomatischer Treue in Wiedergabe von Inschriften hatten die Kupferstecher des 17. Jahrhunderts keine Ahnung. Gerade Hollar liebt es, Bezeichnungen der Originale mit eigenen Zuthaten zu vermengen. Ein Beispiel giebt das Bild des Dr. Chamber (Parthey 1372), jetzt in Wien. Da giebt Hollar die Altersangabe, mit welcher das Original selbst bezeichnet ist, fügt außerdem den Namen des Dargestellten bei, der von einem späteren Besitzer in Tinte auf der Rückseite bemerkt worden, und vervollständigt das Alles durch die Worte „Holbein pinxit“, die lediglich ihm selbst angehören.

Dies reicht hin, um darzuthun, daß, soweit unser jetziges Material reicht, Hollars Stich nicht im Stande ist, die Inschrift jenes Augsburger Bildes (vgl. B. I. S. 113), welche für das frühere Geburtsjahr spricht, zu widerlegen. Wir haben also, nach dieser, anzunehmen, der Maler sei um 1495 geboren, es müßte denn sein, daß die Bezeichnung des Augsburger Gemäldes sich als unecht herausstellte. Das darzuthun versucht zwar Herr Herman Grimm in einer Broschüre: „Holbeins Geburtsjahr. Kritische Beleuchtung der von den neuesten Biographen Holbeins gefundenen Resultate“. (Berlin, 1867). Aber der einzige Grund, den er anführt ist folgender: In meiner Dissertation vom Jahre 1863 sei bei Mittheilung der Inschrift einiges anders angegeben als in meinem Buche; „Innerhalb dreier Jahre sind drei Buchstaben der vierten Zeile wieder verschwunden, und ebenso drei der fünften, während hier ein neuer zum Vorschein kam.“ Hätte Herr Grimm die Inschrift im Original geprüft, so würde er den Grund davon eingesehen und gemerkt haben, daß die Bezeichnung nicht etwa unterdeß von anderer Hand geändert worden sei. Die Worte befinden sich in einem Buche, welches die heilige Anna hält, ihre Finger verdecken nicht nur einige Buchstaben, sondern werfen auch noch Schlagschatten, und daher kann man auch noch über ein paar andere Buchstaben in Zweifel sein, welche von diesem Schatten getroffen werden. Bei der zweiten Mittheilung der Inschrift verfuhr ich aber noch strenger als bei der ersten und gab nur was mir völlig deutlich schien. Nur Prüfung des Originals selbst kann in Stand setzen, in dieser Frage mitzusprechen. Mit der Redensart: „Deshalb auch gelten Inschriften auf Gemälden an sich sehr wenig“ (Grimm, S. 19), ist nicht geholfen.

Selbst wer die Inschrift der Berliner Zeichnung nicht, wie ich zu beweisen gesucht habe, als 1509 lesen zu dürfen glaubt, sondern die Lesart 1511 vorzieht, kann daraus keinen Widerspruch zwischen der Angabe dieses Blattes und des Augsburger Bildes folgern. Alsdann wäre anzunehmen, auf letzterem bedeute ÆT. SVÆ XVII das noch nicht vollendete Jahr (wofür auch sonst Beispiele aus der Zeit vorkommen, wenn die Ordnungszahl gebraucht ist), auf dem ersten aber die Zahl 14 das bereits vollendete, während der Geburtstag in jenem Jahre noch nicht vorüber wäre. Dies würde Holbeins Geburt in das Jahr 1496 setzen.

Ich selbst aber bleibe bei meiner früheren Lesart, der zufolge sie um 1495 fällt. Daß man beim Lesen solcher Inschriften nicht nach dem ersten Anschein zu urtheilen habe, lehrt auch eine andere Streitfrage Deutscher Kunstgeschichte, die eben erst entschieden worden ist. Herr His-Heusler hat die unzweifelhafte Richtigkeit der urkundlichen Angabe des Jahres 1488 für Schongauers Tod bewiesen und am Schluß seines trefflichen Aufsatzes bemerkt, jener defecte Zettel auf der Rückseite des Münchener Bildes, der für 1499 zu sprechen scheine, schließe vielleicht nicht jede Möglichkeit einer andern Lesart aus. Leider hat er seine Ansicht hierüber bis jetzt noch nicht ausgesprochen, doch scheint mir, nach Mittheilung der Photographie, in der berufenen Jahrzahl die dritte Ziffer bestimmt keine 9. So halte ich auch in der Berliner Zeichnung das Vorübergeneigte des Strichs an dritter Stelle für hinreichend, um darzuthun, daß er nicht 1 ist, auch scheint mir das Häkchen unter dem letzten Strich ebenfalls nicht zufällig zu sein. Eine Grundregel der Diplomatik ist, nicht blos nach dem allgemeinen Eindruck zu urtheilen, sondern jedes einzelne Zeichen auf's Korn zu nehmen. Wie sehr dies hier nöthig ist, kann man aber nicht vor der sonst noch so treuen Photolithographie, nur vor dem Original mit seinem nicht mehr intacten, sondern überall verwischten Kreidegrund beurtheilen.

Zusatz.

Während des Druckes kam mir in Nr. 49 des Literarischen Centralblattes vom Jahre 1867 eine Besprechung der Grimm'schen Schrift zu Gesicht. Der Verfasser, dessen Darlegung beweist, daß er die Sache nicht aus der Literatur und aus den Quellen, sondern nur aus der Wendung, welche Herr Grimm ihr zu geben gesucht hat, kennt, stimmt diesem völlig bei und kommt ihm hinsichtlich des Augsburger Gemäldes mit der Bemerkung zu Hülfe, daß die dort „mit zittrigen modernen Zügen gemalte Inschrift völlig ohne urkundlichen Werth" sei. — Darauf hin erklärte Herr Grimm im selben Blatte: „Der Unterzeichnete bemerkt, daß er die Augsburger Inschrift nun gleichfalls selbst gesehen und sich von deren wahrer Beschaffenheit überzeugt hat. Niemand — dies darf wohl mit aller Schärfe ausgesprochen werden — der mit der Epigraphik des 16. Jahrhunderts zu thun gehabt hat, wird sich durch diese Buchstaben täuschen lassen."

Wenn der Herr Referent des Literarischen Centralblattes die Unechtheit der Inschrift beweisen zu können glaubt, wäre es besser gewesen, den Beweis an einer Stelle zu geben, an welcher er nicht ein anonymer Recensent bleibt, sondern seine Ansicht mit seinem Namen vertreten, seine Gründe ausführlich darlegen kann. Dies halte ich für das einzig Richtige bei einer Frage von solcher Bedeutung, um so mehr, als hier die Verdächtigung der Inschrift zur Verdächtigung einer bestimmten Persönlichkeit wird, des Herrn Eigner, der als ein Ehrenmann dasteht und welcher zudem, durch seine unvergleichliche Restauration Holbein'scher Gemälde, sich um den Meister ein größeres Verdienst als irgend ein Lebender erworben hat. — Mit den Worten „zittrige, moderne Züge" ist kein Beweis geliefert. Ich möchte im Gegentheil vermuthen, daß der Referent sich gerade durch dasjenige beirren ließ, was mir selbst von Anfang an auf das Deutlichste für die Echtheit der Inschrift sprach. Diese Inschrift, in einem Buche stehend, zeigt eben nicht die festen Züge des Lapidarstils, sondern ahmt genau die Schreib-

weise eines Manuscripts nach, ist leicht hingeschrieben in schwarzen Buchstaben und mit größeren Initialen in rother Farbe. Dies hielt der Referent wahrscheinlich für „zittrig", und für „modern" kann er kaum etwas Anderes gehalten haben als das Vorkommen der Majuskel U (statt V), die in Druckwerken erst später auftritt, wohl aber bereits in Handschriften des 15. Jahrhunderts zu finden ist. Eine solche minder geläufige Form wäre bei einer modernen Fälschung sicher vermieden worden. — Der Charakter der Inschrift erklärt es mir übrigens auch völlig, weswegen sie vor der Reinigung und Herstellung des Bildes (im Jahre 1854) nicht bekannt war. Daß sie überhaupt verdeckt war, folgt daraus nicht, wahrscheinlich aber hat man die Schrift in dem Buche, so lange jene Stelle dunkel und unrein war, für gleichgültige Zeichen gehalten. Auch wurde von der Auffindung damals nicht der mindeste Eclat gemacht, E. Förster erwähnte den Inhalt der Inschrift gelegentlich in seinen „Denkmälern", ohne auf die Frage des Geburtsjahrs selbst weiter einzugehen, und als ich zuerst ausführlicher darüber schrieb, waren schon acht Jahre seit der Restauration vergangen.

Was nun die letzte Kundgebung des Herrn Grimm betrifft, so kann dieses orakelhafte Aussprechen seiner Ansicht ebenfalls den Mangel an Beweisen nicht ersetzen. Seine Kennerschaft damaliger Epigraphik wird genügend charakterisirt durch folgende Aeußerung über die Holbein'schen Silberstiftköpfe zu Berlin, die er dem Meister absprechen möchte: „Einige Blätter scheinen Dürer's Handschrift zu tragen." (Ueber Künstler und Kunstwerke II. S. 125). Dürer's Hand ist nun aber höchst eigenthümlich und unverkennbar; mit der Schrift auf jenen Blättern hat sie keine andere Verwandtschaft als die der Zeit überhaupt!

Wäre es Herrn H. Grimm darauf angekommen, nicht blos etwas Neues zu sagen, sondern in dieser schwierigen Frage die Wahrheit zu ergründen, so hätte er damit anfangen müssen womit er aufhörte, nämlich mit Untersuchung jener Inschrift am Bilde selbst. Hier handelt es sich einfach darum, ob sie echt ist oder falsch. Seine Methode dagegen, von Erörterung der anderen Indicien, die sämmtlich zweifelhaft sind, auszugehen, dient nur dazu, ihn und seine Leser an den Hauptpunkt mit einer vorgefaßten Meinung treten zu lassen. Herr Grimm wußte die Unechtheit der Inschrift schon ehe er sie untersucht hatte, und da er sich bekanntlich niemals irrt (bei der zweiten Auflage seines Michelangelo verschmähte er sogar, die kleinen Verwechslungen in Namen u. s. w., an welche Fachjournale erinnert hatten, zu berichtigen), so legte er sich dadurch die moralische Verpflichtung auf, die Schrift auch nach der Untersuchung selbst für unecht zu halten.

Hätten wir über Holbeins Geburtsjahr archivalische Nachrichten, so wäre das freilich besser. Soweit das vorhandene Material zuläßt, glaube ich aber die Frage geprüft und nach Kräften klar gemacht zu haben. Andere konnten der unbequemen Frage aus dem Wege gehen, wie einst Ernst Förster. Für mich war dies nicht möglich, denn als ich meine Arbeiten zu einer Biographie Holbeins begann, mußte die Frage des Geburtsjahrs das Erste sein, worüber ich Klarheit zu gewinnen hatte.

Der citirte Referent des Literarischen Centralblattes äußert schließlich seine Begierde „zu hören, ob sein (d. h. Herrn Grimm's) Vorschlag, die Augsburger und Münchener Gemälde dem jüngeren Holbein wieder abzuerkennen, den Beifall der gründlichen Kenner finden wird." — Sein Urtheil über Holbein documentirte Herr Grimm zunächst dadurch, daß er über ihn den Ausspruch that: „Seine

Porträts haben etwas Leeres im Ausdruck[1])." — Zweitens wendet er gegen Waagen's Aeußerung über eins der Augsburger Bilder von 1512, es zeige „die dem jüngeren Holbein eigenthümliche Gefühlsweise" ein: „Mir ist eine solche unbekannt"[2]). — Drittens versucht er darzuthun, daß nicht Hans Holbein der Jüngere die Heiligen Elisabeth und Barbara in München gemalt, sondern eher Hans Holbein der Vater und beweist dies durch folgenden Satz: „So wie diese Maria (nämlich auf Raffael's Sposalizio) dasteht, steht ein junger Mann von 21 eine Frau vor sich, wenn er sie ideal gestalten will. Wie jene heilige Elisabeth und Barbara aber uns erscheinen, steht einem Vater etwa eine bewunderte und geliebte Tochter vor Augen"[3]). Die Blumenlese derartiger feinsinniger Bemerkungen ließe sich beliebig vermehren. „Unmöglich, in die von ihm so eingeschlagene Richtung nachahmend einzutreten etwa"[4]). — Doch an anderer Stelle[5]) nimmt der geistreiche Biograph Michelangelo's außerdem auch noch zu unwahren Behauptungen seine Zuflucht, erfindet zum Beispiel, daß für das Mittelbild des Sebastian-Altars Zeichnungen von der Hand des älteren Holbein existirten u. s. w. — Durch solches Verfahren oder auch durch die oben S. 149 aufgedeckte Methode, durch welche er es fertig bringt, Holbeins ersten Besuch in England um zwei Jahre zurückzudatiren, wird bewiesen, daß H. Grimm lediglich darauf ausgeht, Unkundige durch den Schein gelehrter Beweisführung zu täuschen. Auf diese Weise ist es eine bequeme Sache, „neu" zu sein und „Entdeckungen" zu machen. Uebrigens sehe ich mich hier zu der Erklärung veranlaßt, daß ich keineswegs annehme, H. Grimm habe wissentlich Unwahres behauptet. Dies thue ich ebensowenig als ich glaube, er habe, im Bestreben, die völlige Werthlosigkeit meiner Arbeiten und Studien darzuthun, es sich dadurch leichter gemacht, daß er absichtlich meinen Worten fast immer, wenn er mich citirte, eine etwas andere Wendung gab. Im Gegentheil, ich bin völlig überzeugt, daß H. Grimm in solchen Fällen meine Worte nicht wie ich sie schrieb, sondern wie er sie mittheilt gelesen hat. Diese Art zu lesen stimmt mit seiner Art Kunstwerke zu sehen vollkommen überein.

---

[1]) Ueber Albr. Dürer, Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge. I.

[2]) Holbeins Geburtsjahr. S. 15. — Ueber diesen Punkt erlaube ich mir folgende Worte einem Briefe des Herrn Geheimrath Schnaase (vom 28. Januar 1868) zu entnehmen: „Er (d. h. Grimm) meint, das Bild werde H. H. d. Vater nur abgesprochen, weil es zu gut für ihn sei! und sagt mit dem Ausdrucke solider Kritik, daß ihm des jüngern H. H. eigenthümliche „Gefühlsweise" unbekannt sei. Waagen's angeführter Ausdruck will aber offenbar das Richtige sagen, wenn man auch die „Gefühlsweise" eines Malers in andern Beziehungen nicht kennt, so kennt ein Kunstverständiger, der einen Meister überhaupt studirt hat, sehr wohl sein malerisches Gefühl, d. h. die Art, wie er von Hause aus die Natur betrachtete. Wer darüber urtheilen will, ob ein Bild von einem Meister sein könne oder nicht, muß mit der Kenntniß seiner Gefühlsweise in diesem Sinne operiren. Und diese Prüfung ergiebt nun in der That, daß jene Bilder nicht von H. H. dem Vater sein können, wohl aber dem jüngern H. entsprechen. Und dies unterstützt dann jene Inschrift so wesentlich, daß man den Gedanken an eine, bei der Ausführlichkeit der Inschrift ohnehin kaum glaubliche Forgery nicht aufkommen lassen kann."

[3]) Künstler und Kunstwerke. II. S. 125.

[4]) Sic. Ebenda. S. 128.

[5]) Ebenda. S. 246.

Register.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Berichtigungen
von Irrthümern, Druckfehlern u. s. w.

Bd. I. S. 55. Die Decke aus dem Augsburger Weberhause bildet jetzt einen Plafond im Nationalmuseum zu München.

S. 206 und 207 sind verwechselt.

S. 209. Von den angeblich Holbein'schen Landsknechten bei Mechel ist keiner von Urs Graf. Jene sind zum Theil nach N. Manuel, zum Theil nach späteren Meistern, und nur zwei darunter ohne besondere Treue nach einer Zeichnung Holbeins (Basel, Museum, S. d. Handz. Nr. 67) copirt.

S. 216. Ueber die irrig Holbein zugeschriebene Kreuzabnahme der Mäglin'schen Sammlung vgl. B. II. S. 464, Luzern.

S. 219. Zeile 17 von unten lies: Wildenstein.

S. 357. Z. 6 v. oben lies: nit erlebt.

— Z. 4 v. u. (links) lies: Araun.

— Z. 9 v. u. (rechts) lies: Famer.

S. 358. Z. 26 v. o. (links) lies: Dirnn.

— Z. 24 v. o. (rechts) lies: Maulmiller.

S. 366. Z. 18 v. u. lies: Ausfuehrung Christi (desgl. S. 367 Z. 16 v. u.)

— Z. 8 v. u. lies: 2 Marïenbildt.

S. 367. Z. 2 v. o. lies: 2 Soldaten.

— Z. 19 v. u. lies: Sterbende Nunnen.

S. 368. Z. 2 v. o. lies: Beueren.

— Z. 7 v. o. lies: Wereufelß.

— Z. 15 v. o. lies: schlechten weck (statt „schlechter weyb." Also ist auch der durch diesen Lesefehler entstandene Irrthum S. 254 zu berichtigen.)

B. II. S. 27 Z. 11 v. o. lies: Gengenbach.

S. 231. „Er" in Z. 5 und folgenden der unklar stilisirten Anmerkung, geht auf den Verfasser (d. h. Woltmann), nicht auf Mr. Wornum.

S. 326. Anm. Die Deutung der Stelle „Wein am Zapfen kauffen" ist irrig; dies heißt nur, den Wein maßweise beim Weinschenken holen, während der wohlhabendere Bürger ihn fässerweise bezog (Berichtigung des Herrn His-Heusler.)

S. 408, 410. Nicht durchgängig ist bei den Monogrammen die wünschenswerthe Treue erreicht; namentlich das Zeichen Lützelburgers ist jedesmal (auch Text S. 9) zu groß gerathen.

S. 442. Das Bildniß Amerbach's von H. Holbein d. J. (Nr. 13) ist ausgelassen. Bez. 1519. Bd. I. S. 263. Restaurirt von Eigner. Gest. bei Mechel. H. 0,282. B. 0,277.



